9726.545
M429c
LIBRARY

254 y
445
ar

VITTORIO MATTEUCCI

Le Chiese Artistiche

del Mantovano

VOLUME UNICO ILLUSTRATO

Parte Prima * L' Arte Cristiana a Mantova
„ *Seconda* * Le Chiese Artistiche
„ *Terza* * L' Arte nelle Chiese
„ *Quarta* * Quadri riassuntivi e Indici

RICKER LIBRARY OF ARCHITECTURE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

MANTOVA
PREM. STAB. TIP. EREDI SEGNA, EDITORI
1902.

Proprietà letteraria ed artistica

726.545
M429c

A

L' INGEGNERE ANDREA BUA

CONGIUNTO AMICO CONSIGLIERE

DEDICO AFFETTUOSAMENTE

483706

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/lechieseartistic00matt_0

PARTE PRIMA

L'Arte Cristiana a Mantova

L'Arte Cristiana a Mantova

Svolgimento della Fede Cristiana.

Dalle basse onde del Mincio che s'impaluda, allargandosi a forma di ventaglio, si erge, livida e forte, la virgiliana Mantova, ancora intricata in uno sterminato aggruppamento di alghe. E quale Venere, che sorgendo dalle onde cuopre le membra con la dorata chioma, tale si mostra Mantova, uscente dall'ombra dei secoli, avviluppata nelle leggende, che fanno capo alle origini sue.

Innanzi che Roma avesse nome e mura, un popolo di vasai visse operoso e in pace tra l'ampio cerchio delle paludi mantovane, da cui estraeva le terre foggiandole in artistici modi. Cosicchè Mantova, se non ebbe al suo nascere il sorriso della natura, non le mancò quello dell'arte e dell'etrusca civiltà; e vide uscire dalle sue fornaci preziosissimi lavori in terra cotta; e fu bella di templi e di monumenti gallici e romani, che i secoli e gli uomini distrussero.

Da quasi cinquant'anni subiva Mantova il giogo di Roma, allorchè s'irradiò dall'Oriente la nuova luce della fede di Cristo; e poco dopo - nell'anno quarantottesimo dell'E. V. - Pietro l'Apostolo [1], volendo trarre al cristianesimo i cittadini di Mantova, inviò loro due eminenti uomini di fede: Romolo e Barnaba, di poi santificati. Ma la tradizione e le cronache vogliono che Longino Isaurico - il soldato feritore di Cristo - abbia preceduto Romolo e Barnaba nella predicazione della nuova fede [2].

1) Vedi Donesmondi.

2) Leggere la storia del P. Sangue nella descrizione della basilica di sant'Andrea.

Comunque sia, i templi pagani furono abbattuti e sulle rovine si eressero chiese ed oratori [1] sacrati al culto cristiano; ma gl' idolatri, in un giorno di vittoria, atterrarono chiese, altari e croci, e solo nel IV secolo la religione di Cristo ebbe nuovi templi [2], nuovi altari e una larga schiera di martiri.

Lo stato di guerra era perenne in tutta la plaga mantovana: passavano i secoli e con essi le varie dominazioni dei Goti, dei Vandali, degli Esarchi e dei Longobardi (602); i quali, infine, s'impossessarono della Città a nome del loro re Agilulfo.

Allora la religione di Cristo rifiorì con la erezione di nuove chiese [3]; la Città si popolò maggiormente; la speranza di lunga e sospirata pace, dopo secoli di feroci invasioni, riaprì al commercio le vie già battute negli anni prosperi.

Ma la Chiesa mantovana non era libera di svolgere la sua azione, perchè dipendente da quella di Ravenna (583-729); e quando uscì da questa tutela, per instigazione di Luitprando, XVIII re de' Longobardi, fu da Papa Gregorio II posta sotto il patriarcato di Aquileia, nella cui soggezione durò fino al 1452.

Mantova sorse a dignità vescovile nell' anno ottocentoquattro, in cui papa Leone III, con l'assenso di Carlo Magno, mandò a reggerne la diocesi un prete di santi costumi: Gregorio, chiamato Romano dal nome della sua città natale [4]; e in quel secolo stesso, e precisamente nell' anno 858, per volontà dell'imperatore Lodovico II fu eretta la magnifica chiesa di s. Rufino, vicino al borgo di Porto.

Ma una nuova sciagura piombò sulla Città: l' invasione degli Ungheri (920), che la saccheggiarono da cima a fondo, passando i cittadini per le armi. I pochi superstiti murarono una nuova chiesa, dedicata a s. Pietro, nel luogo in cui si erano accampati i saccheggiatori di Mantova; e la triste località conserva tutt' ora il nome di *prato d' Ungheria.*

Sul finire del secolo X, Mantova fu dichiarata feudo imperiale e ceduta ai Signori di Canossa; dopo il governo di Bonifazio († 1052) il pensiero religioso si trasformò sotto l'impulso della contessa Matilde, succeduta al padre nel Feudo mantovano, passando dal misticismo semplice e sincero dei primitivi cristiani, alla pompa delle pratiche fastose.

È un fatto indiscutibile che Matilde di Canossa (1046 † 1115) fece un gran bene alla Chiesa [5] e alle arti, e fu caritatevole e umana oltre ogni dire [6]; ma

1) Tra le prime chiese edificate si ricordano quelle di s. Maria in Campo Santo (poi di Gradaro), dei ss. Pietro e Paolo, di s. Agata, sant'Alessandro e della Vergine Incoronata (poi di s. Francesco).

2) In questo tempo si riedificarono le chiese distrutte e si murarono quelle dei ss. Cosma e Damiano, e dei ss. Giovanni e Paolo.

3) Si chiamarono: s. Simone, sant'Agnese, s. Martino, sant'Anna, s. Michele di Porto, s. Giorgio (nel borgo omonimo), sanctorumque Gervasii atque Marcii cum s. Barnabæ, oratorio.

4) La cronologia dei vescovi mantovani, presenta fino al X secolo qualche lacuna, ma poi segue ininterrotta fino ai nostri giorni. In totale i vescovi furono settantadue; tra essi, e specialmente dal secolo XIV in poi, si notano molti nomi della famiglia Gonzaga.

5) Matilde di Canossa, non avendo nessun erede diretto, giunta a morte lasciò alla Chiesa il Marchesato di Toscana, il Ducato di Lucca, ricco di sterminati possedimenti; le città di Parma, Reggio, Modena, Cremona, Spoleto, Ferrara e Mantova.

6) Edificò ospedali, ponti, torri, monasteri e chiese, profondendovi tesori; cinse di mura le città indifese; dette impulso alle arti e alle lettere.

è pur vero che ella, rompendo il freno imperiale e donando tutti i suoi beni al papato, fu causa di grandi lotte tra il pontefice Gregorio VII e l'imperatore Enrico IV, le quali terminarono con la soggezione di Mantova all' Impero.

Enrico IV tolse la Città al dominio dei papi e le concesse di costituirsi a libero comune (1115-1276), ma i partiti, che si dilaniavano entro e fuori delle mura, non fecero tregua.

L'ardimentosa Matilde aveva trasfuso nel sangue dei Mantovani lo spirito della lotta: al fraterno amore predicato da Cristo, subentrò la legge del più forte; e i cittadini si scannavano per le vie alla luce del sole, ed abitavano in case che eran fortezze, e si perseguitavano con feroce accanimento, non tralasciando, però, le pratiche di una fede che non sentivano.

Pure, in quel secolo XII, i Mantovani, per il genio del Pitentino, compirono il colossale lavoro del lago (1198), allargarono la casa del Comune, murarono altre chiese, e, assopite le fazioni pel valore di Visconti Sordello, la Città divenne poi forte di mura (1251) e di torri; la casa del Comune fu completamente edificata; si costruirono nuove chiese e si eressero monumenti al beato Alberto ed a Virgilio, con la qual cosa « si volle pubblicamente attestare - come scrive il D'Arco - la « riverenza alle religiose credenze e l'amore alle virtù cittadine ».

Succeduto il governo dei Bonacolsi (1276-1328), la forza delle armi, l'intrigo, le private uccisioni tornarono a funestare la Città; a queste pose fine la tragica caduta della famiglia stessa e il successivo dominio dei Gonzaga (1328 - 1707).

Durante questo governo secolare, e dopo la caduta di esso, la storia della Chiesa mantovana è talmente collegata a quella delle arti, da formare un inviluppo inestricabile. Ogni tempio, ogni altare, ogni opera d'arte cristiana, hanno il loro riscontro in un voto, in un pensiero e, tal volta, in un sogno, che fan capo alla religione di Cristo.

Ma non era più la fede che palpitava nelle misteriose oscurità delle romane catacombe; era, al contrario, un sentimento religioso esplicato in una forma rifuggente da quella severa semplicità, che predicò il poverello d'Assisi.

Nell'arte, quindi, ritroveremo lo svolgimento del pensiero cristiano.

Architettura.

Nei monumenti e negli edifici di Mantova non si riscontra segno alcuno della sua esistenza preromana; e per quanto si cerchi, nè meno si trova una linea architettonica che ricordi i tempi barbarici [1]. Tutto scomparve nella furia de-

[1] Nella torre della Cattedrale abbiamo un esempio di architettura romana.

molitrice dei conquistatori, che volevano col nuovo dominio dare un aspetto novello e originale alla città, allora assai ristretta e spopolata. I Romani, quindi, distrussero le opere edilizie degli Etruschi, e i Goti quelle dei Romani, e così per lungo tempo, finchè Mantova allargò tanto i suoi confini, che nessuno osò più rinnovarla completamente.

Le costruzioni mantovane non vanno al di là del mille; dopo, nel periodo dell'arco pieno, preceduto al gotico, se ne ebbero delle notevoli, ma furono deformate quasi totalmente [1] dagli architetti, smaniosi di modificare col proprio stile, le opere degli antichi.

Tutto ciò non entra nelle linee del mio lavoro, trattandosi esclusivamente di edifici profani; poichè le chiese di Mantova, fino al termine del XIII secolo, furono povere di abbellimenti artistici.

Il primo esempio di buona architettura adattata ad un sacro edificio, si vede nella porta ad arco acuto della ex chiesa di Gradaro [2], che nella severa semplicità sua, è un vero gioiello architettonico. Quindi si debbono notare la ex chiesa di s. Francesco e, dopo un secolo, la demolita facciata della Cattedrale.

Da questo si deduce, che gli abbellimenti delle chiese di Mantova cominciarono nel periodo medioevale, con l'introduzione dello stile gotico; ma ciò non avvenne certo con la rapidità di un colpo di stato, ma per lenta evoluzione, poichè i periodi dell'arte son come i linguaggi dei popoli, che non sappiamo dove incominciano e in quale luogo finiscono.

Gli scrittori d'arte son d'accordo nel fissare la data del secolo XV come limite ultimo del periodo gotico [3], ritenendo che in questo tempo l'arte medioevale avesse raggiunto la forma e la compostezza migliori. Però, tanto prima che dopo l'epoca in cui si racchiude la vita artistica dell'arte ogivale, e precisamente nei periodi di *transizione,* noi troviamo non pochi esempi del medesimo stile [4]. Al periodo gotico primitivo (XIII secolo), seguito al rudimentale, appartiene specialmente il chiostro di Chiaravalle nell'Emilia, mentre chi abbia desiderio di considerare il medesimo stile, ma evoluto, nei monumenti di Venezia, vi troverà « forme che appartengono al linguaggio classico, regolate dalla grammatica gotica », come dice il Melani con una bella immagine.

A Mantova lo stile gotico primitivo fece la sua comparsa al principio del XIV secolo e vi durò fino alla metà del quattrocento, ma non ebbe, a mio credere, una forma originale, come avvenne a Milano, a Orvieto, a Pisa, a Venezia, a Siena [5] e in altre città, nelle quali avemmo varie maniere d'un medesimo stile.

1) Ne sia d'esempio il palazzo della *Ragione.*

2) Avverto una volta per sempre, che le chiese di cui fo cenno in questa introduzione, sono descritte e illustrate - insieme alle altre - nel corpo dell'opera.

3) Lo stile gotico propriamente detto fiorì nel XIV secolo.

4) Il gotico rudimentale italiano, secondo alcuni risente l'influenza della scuola di Borgogna; secondo altri è di origine tedesca. In Italia il gotico primitivo fu introdotto dai Cistercensi sulla fine del XII secolo e, più specialmente, nel XIII. Tra le abbazie notevoli di stile gotico rudimentale, la più antica - come nota il Melani - sarebbe quella di Fossanova, cominciata nel 1187 e consacrata da Innocenzo III nel 1208.

5) È notevole la somiglianza di maniera tra la Cattedrale di Siena e quella di Orvieto, tutte e due di stile gotico.

Il gotico mantovano seguì maggiormente la fase lombardesca, ma talvolta anche la veneziana, come se ne ha esempio nell'antica facciata della Cattedrale.

Venuto a Mantova Leon Battista Alberti (1458?), lo stile gotico terminò la vita lunga e laboriosa lasciando interessanti monumenti - più sacri che profani - che la mania innovatrice o distrusse o deturpò.

Chi ricorda l'Alberti, non può fare a meno di pensare al Brunellesco e al Bramante, che formarono la gloriosa triade dell'architettura del Rinascimento. Il Brunellesco ne fu lo scopritore; il Bramante il purificatore e l'Alberti - senza avere lo spirito d'azione del Brunellesco - ne bandì l'idealità classica, coi monumenti [1] e con la penna [2].

La vita che l'Alberti condusse a Mantova si nasconde modestamente nella grande ombra dell'arte sua; una vita di pensiero e di lavoro, che non fu palesata da un epistolario querulo, come - per citare un esempio - fece il Mantegna; una vita che non ebbe la grandiosità trionfatrice degli artisti di genio assoldati dalla Corte, come avvenne, più tardi, con Giulio Romano.

Non si costruì un palazzo proprio, come fecero il Mantegna, il Pippi e il Bertani; non eresse nessun monumento alla sua fama; non ebbe nè meno - per quanto io sappia - chi tramandasse ai posteri mantovani [3] le linee del suo volto.

Leon Battista Alberti (1404 † 1472), fiorentino di nascita e di scuola, fu il primo che introdusse in Mantova lo stile del Rinascimento, com'era inteso dagli architetti toscani. Ma il nuovo stile, abbenchè meraviglioso nella purezza e semplicità delle linee, fu praticato soltanto dagli artisti che lo introdussero - dall'Alberti e dal suo grande cooperatore, Luca Fancelli - ed ebbe vita limitata di appena mezzo secolo. In cambio lasciò un solco profondo e luminoso nella storia delle arti mantovane, con due costruzioni che assursero alla importanza di monumenti nazionali: la basilica di sant' Andrea e la chiesa di s. Sebastiano, le quali subirono di poi i danni degli uomini di poco senno e di molta prosopopea artistica.

L'Alberti fu la mente creatrice, e Luca Fancelli il fedele esecutore e interprete de' suoi disegni.

Maestro Luca (o Paperi, come lo chiamavano in Toscana) nacque a Settignano fiorentino, in quel di Fiesole (1430 † 1495), paese fecondo di scultori ornamentali. Fin da giovinetto egli lavorò come scalpellino o tagliapietre [4], poi

1) La basilica di sant'Andrea a Mantova (come vedremo a suo luogo) ha nella facciata tutti i caratteri del tempio romano, compresa la mezza cupoletta posta alla sommità dell'edificio. Un altro esempio di tal genere - come avverte il Melani - si riscontra nella facciata incompiuta di s. Francesco a Rimini, nella quale l'Alberti riprodusse un arco di trionfo romano.

2) Tra le opere tecniche dell' Alberti, noto: il trattato *Della Pittura* (1435); gli *Elementi Picturae* (Editore Mancini, Cortona 1864); *I cinque ordini architettonici;* il *Trattato d' architettura* (scritto nel 1452 e stampato nel 1485) e il *De Statua* (pubblicato dopo il 1464). — Queste opere furono composte in latino e parte di esse tradotte in italiano dallo stesso Alberti.

3) Altrove non fu così, e un ritratto dell'Alberti, dipinto dal suo amico Giorgio Vasari, si vede in un gran quadro posto nel quartiere di Cosimo de' Medici, nel *palazzo vecchio* a Firenze. In questo dipinto, oltre il ritratto dell'Alberti, si vedon quelli di Pico della Mirandola, di Angelo Poliziano, di Marsilio Ficino, di Luigi Pulci, di Cristofano Laudino e di Leonardo Bruni. Di un ritratto del nostro, attribuito al Mantegna, parlerò altrove.

4) In taluni suoi lavori egli si firmò: *Luca fiorentino, tagliapietre:* in altri, invece, si fe' conoscere come architetto o come scultore o ingegnere.

studiò ingegneria, architettura e scultura; e quando venne a Mantova (si crede nel 1450), chiamatovi dal marchese Lodovico Gonzaga, godeva già fama di valentissimo in tutte le arti da lui esercitate. Ed a Mantova svolse maggiormente la sua vita artistica, agli stipendi di tre marchesi della famiglia Gonzaga: Lodovico II, Federico III e Francesco IV; ma non può dirsi che in questo periodo vi abitasse sempre e che vi morì, come erroneamente affermò il Vasari [1].

Luca Fancelli lavorò molto pei Gonzaga e specialmente nel palazzo di Revere, ma le due più grandi opere a cui va associato il suo nome, appartengono all'arte cristiana ed entrano nel compito mio - Sono, come già dissi, le chiese di s. Sebastiano e di sant'Andrea, disegnate dall'Alberti ed eseguite dal Fancelli con amorosa cura, e con profondo intendimento d'arte.

L'Alberti non poteva trovare un esecutore più degno e coscienzioso, poichè anche dopo la sua morte - avvenuta a Roma quando si cominciava la costruzione di sant'Andrea - il Fancelli rispettò scrupolosamente il volere e gl' intendimenti artistici del maestro, i cui disegni, salvo casi rari, ebbero per lui il valore di un testamento.

Il Fancelli fu anche un lavoratore instancabile e paziente, che talvolta parve avere il dono dell'ubiquità. Infatti lo troviamo nello stesso tempo ad operare e dirigere nella chiesa di s. Sebastiano e nella basilica di sant'Andrea: due costruzioni che volevano ingegni potenti e inesauribili, e una fibra d' acciaio. Tra l' una e l' altra chiesa il Fancelli, impugnando il mazzolo o il compasso, vedeva trascorrere la maggior parte del suo tempo, dedicando l'altro poco che gli rimaneva alla sorveglianza delle opere, che si costruivano nei domini del Gonzaga [2].

E pure, non ostante la sua operosità, il nome grande che aveva nell' arte, i servigi da lui resi ai Gonzaga, e la vita modesta e virtuosa, egli si trovò esausto per eccessivo lavoro e bisognoso di tutto.

Nel 1477, essendogli morta la moglie, il Fancelli scriveva al marchese Lodovico: « mi trovo in grande ruina prego la E. V. almanco che mi soccorra de ducati venticinque ».. e in quell' epoca, è bene ricordarlo, era direttore delle fabbriche di s. Sebastiano e di sant'Andrea e sopraintendente alle costruzioni cittadine.

Da questo e da altri casi tristissimi che citerò in seguito, si apprende che gli artisti della Corte Gonzaga, salvo rare eccezioni [3], potevano disporre di molto fumo, ma di pochissimo arrosto.

---

1) Il Fancelli, un anno innanzi di morire, viveva a Firenze. Da quella città egli scrisse l'ultima lettera a Francesco Gonzaga (18 aprile 1494) implorandolo di dargli ciò che gli aveva promesso, perchè si trovava in molto bisogno. Per maritare la sua figliola Chiara - come egli scrive - « al Perugino dipintore, e fummi prestato e danari della dota »; e termina: « si ch' io prego Vostra Signoria che voglia essere contenta di darci quelle terre, a ciò ch' io escia d' uxure e di noia, e riduchami sotto l' ombra di Vostra Signoria senza avere andar errando qua e là.... »
Da ciò resulta chiaro che il Fancelli non abitava più a Mantova e che desiderava ritornarvi, ma i documenti dell'archivio Gonzaga - come nota anche il Braghirolli - non ci dicono di più.
Antonio Fancelli - figlio di Luca - rimase ad abitare a Mantova e forse fu da questo originato l' errore del Vasari.

2) Luca Fancelli, alla morte dell'Alberti, fu nominato sopraintendente alle fabbriche.

3) Una di queste fu Giulio Romano, che ebbe un assegno da Principe; cioè, 500 ducati d' oro all'anno, pari a lire 36.777,50 delle nostre.

Fino a tutto il quattrocento si usò in Mantova lo stile dell'Alberti, ma al principio del secolo d'oro fu abbandonato, per seguire una maniera puramente di *transizione*. Da questa - abbenchè durata appena un quarto di secolo - si ebbero insigni monumenti profani [1], in cui si fece sfoggio di ricche ed eleganti ornamentazioni in terra cotta.

La venuta di Giulio Romano (1524) tagliò corto al periodo suddetto che non lasciò nessuna orma notevole negli edifici sacri, manifestandosi solo, come già dissi, nelle costruzioni private.

Giulio Pippi, conosciuto in arte col nome di Romano, (1499 [2] † 1546) nacque infatti nella città di Roma ove seguì gli ammaestramenti dell'Urbinate, e gli fu grande cooperatore fino al 1520.

Raffaello lo ebbe caro e lo tenne quale amico e confidente; e allorchè l'Urbinate sentì che la morte lo rapiva immaturo ai sorrisi dell'amore e alla gloria dell'arte, raccolse intorno a sè i discepoli fedeli e buoni, Giulio e il Penni, nominandoli eredi universali, ed esecutori delle opere che lasciava non finite.

I discepoli composero nella tomba fiorita il corpo del maestro e fraternamente lavorarono per compiere il monumento della sua fulgida gloria, terminandone le opere immortali. Poi si separarono, e ognuno andò per la sua via col fardello dei propri ideali.

Giulio - già forte della protezione di Leone X - ottenne da Clemente VII l'ambito incarico di affrescare la *sala di Costantino*. In quest'opera poderosa la fantasia del pittore corse a briglia sciolta verso un nuovo orizzonte, abbandonando in parte la maniera e gli ammaestramenti dell'Urbinate. Alla gentilezza pura dell'arte di Raffaello, egli sostituì un modo più gagliardo di sentire e di operare, dovuto forse - come osservarono alcuni storici d'arte - alla influenza della scuola michelangiolesca.

Terminata la *sala di Costantino,* Giulio abbandonò Roma e venne a Mantova - *nella sua città*, come fu poi chiamata - al servizio del primo duca Federico Gonzaga.

Questa partenza, inaspettata e rapida, fu cagione di gravi commenti e di ricerche minuziose nella vita del Romano, che durano ancora ai tempi nostri.

Secondo alcuni storici, tra i quali primeggia il Vasari, Giulio Pippi ebbe il grave torto d'illustrare un libro di Pietro Aretino, grande maestro d'immoralità. Minacciato della prigione da Clemente VII, Giulio pensò bene di abbandonare la città nativa e recarsi a Mantova, ove era desiderato dal Gonzaga.

Il mantovano conte Carlo D'Arco - l'eminente storico e critico d'arte - nella sua vita del Pippi contradice l'opinione del Vasari [3], e si prefigge dimostrare, a

---

1) Il Portioli cita il palazzo del Diavolo, le case Solferini, Bianchi e Cadenazzi e il palazzo Gonzaga di s. Sebastiano.

2) Quasi tutti gli storici - anche del nostro tempo - fissano la data della nascita di Giulio nel 1492; altri nel 1495; ma nel libro mortuario di Mantova è scritto: « Anno 1546 Il sior Julio Romano de' Pippi superior de le fabbriche ducali de fibra infirmo giorni 15 morto d'anni 47 ».

3) Chi lo desideri, legga la vita del Raimondi, contenuta nell'opera del Vasari.

forza di documenti, che la venuta del Romano fu trattata direttamente da Baldassare Castiglioni, ambasciatore dei Gonzaga presso la Corte papale.

Io noto incidentalmente che la cosa potrebbe essere andata come la racconta il Vasari e come la presenta il D'Arco; così, per una volta tanto, il Vasari andrebbe d'accordo con qualcuno [1].

È certo che Giulio Pippi – come la maggior parte degli artisti del suo tempo – in fatto di moralità non fu davvero uno stinco di santo; ed a me non sembra fuor di luogo la supposizione del Vasari, ricordando la *sala di Psiche* dipinta sui cartoni del Romano e da lui terminata, nel palazzo del Te a Mantova. È una sala in cui il trionfo del sentimento carnale supera forse la potenza eccitatrice dei sensi, che l'Aretino trasfuse nei versi e nelle prose. Ci vuol' altro che lirica e prosa per arrivare al *Giove che in forma di drago si presenta ad Olimpia!* Come può la descrizione, sia pure suggestiva e potente, gareggiare con la verità infinitamente nuda e lasciva, riprodotta col magistero della forma e del colore?

Gli scrittori biblici si provarono a rendere con la potenza descrittiva i desideri della carne, che tentarono e tormentarono sant'Antonio; ma nessuna descrizione riuscì più vera e impressionante del quadro del Morelli, in cui la carne trionfa dinanzi gli occhi esterefatti dell'Asceta.

Giulio Romano, quindi, dipinse consciente e di propria volontà una cosa immorale, il che può far credere che in antecedenza abbia compiaciuto l'Aretino, illustrandogli il suo libro di prose e di versi. Tanto più che in quel tempo la Corte romana era di manica larga in fatto di moralità artistica, e i nudi e le pose e i simboli del *Giudizio universale di Michelangiolo,* dipinto nella cappella Sistina, lo provano luminosamente [2].

Secondo me, ripeto, è ben facile che Giulio Romano abbia disegnato quelle figure oscene, - che nessuno conserva - incise da Marc' Antonio Raimondi, di cui gli si fa torto; e in questo ha ragione il Vasari. Ma, d' altra parte, la minaccia che si vuole gli facesse il Papa, di cacciarlo in prigione, mi sembra rigorosa oltre misura, considerando anche che il Romano era il successore di Raffaello, ed aveva altissima fama ed amicizie formidabili, specialmente tra i cardinali; e, con questo, do ragione al D'Arco.

L' una cosa e l'altra, dunque, possono avere indotto il Romano a lasciare la sua città natìa: da una parte, la giusta indignazione del pontefice, che vedeva il nome del suo primo pittore associato ad un opera immorale; dall'altra, le lusinghe e i ducati d'oro del Gonzaga, che il suo ambasciatore, il Castiglioni, faceva brillare sotto gli occhi di Giulio.

1) Non s'apre un libro di storia d'arte, senza trovarvi qualche attacco furioso contro la veridicità del Vasari. E' notorio che egli ha scritto una quantità di notizie erronee - cosa non difficile a' que' tempi in cui la posta, il telegrafo e la ferrovia erano rappresentate dalle povere gambe d'un ronzino - ma è pur vero che senza le *Vite* del Vasari, non si avrebbero sulle arti le notizie che si hanno.

2) Il sentimento della moralità venne più tardi, quando il pontefice Paolo IV « avendo volontà di gettare in terra il *Giudizio di Michelangiolo* per gl' ignudi, che gli pareva mostrassero le parti vergognose troppo disonestamente, fu detto da cardinali e da uomini di giudizio, che sarebbe stato un gran peccato guastarli; e trovarono modo che Daniello (Daniele da Volterra, affezionato scolaro di Michelangiolo) facesse loro certi panni sottili, e che le coprisse; che tal cosa finì poi sotto Pio IV, con rifare *s. Caterina* ed il *s. Biagio,* parendo che non istessero con onestà ». (Vasari (Vite): *Daniele da Volterra*).

Comunque, esso venne a Mantova e vi pose l'impero autocratico della sua scuola, e vi ebbe onori grandissimi e stipendio da principe [1]. Il Gonzaga non vedeva che per gli occhi di Giulio, e lo creò *nobile, vicario di Corte e superiore generale delle fabbriche* [2].

Se dopo questo splendido esordio Giulio Pippi non mandò un regalo natalizio all' Aretino, magari un paio di capponi molto... carnali, vuol dire che non aveva riconoscenza! Ma forse gliela dimostrò intera e... nuda, nella *sala di Psiche.*

Giulio restò a Mantova più di vent'anni e vi morì [3], lasciandovi capolavori di pittura e buone opere di architettura, che non morranno mai. Basterà citare fra tutti i suoi lavori d' arte profana, che non entrano nel compito mio – il meraviglioso palazzo del Te - da lui costruito e in gran parte dipinto - che attende sempre chi ne curi la vita e la bellezza.

Giulio, secondo la mia modesta opinione, fu assai più grande nell'affresco che nella architettura : il suo nome è maggiormente legato alla sala di Troia [4], che alle linee architettoniche del palazzo del Te [5], della Cattedrale o della chiesa di s. Benedetto.

Con questo non intendo menomare i grandi meriti che Giulio acquistò con l'esercizio dell'architettura [6] ; sarebbe come presumere che una mosca combattesse contro un gigante.

Forse – come bene osserva il Portioli – se Giulio non assurse alle eccelse cime dell'arte architettonica, « ciò dipese perchè Mantova non era Roma ; i suoi cittadini non avevano le ricchezze dei principi romani, ed il suo principe quelle del Papa. Era quindi da prevedersi che molte e colossali opere non avrebbe avuto modo di compiere, nè per il sovrano, nè per i sudditi »... e fu proprio così.

Lo stile del Romano [7] ebbe grande seguito, ma ciò non dimostra che piacesse infinitamente agli artisti; i quali eran costretti a subirlo, perchè in Mantova - al seguito d'un ordine del Gonzaga – non si poteva costruire nè meno una casupola senza l' approvazione del Pippi [8], che rivedeva e modificava i progetti secondo il suo gusto.

Più che influenza si potrebbe chiamare tirannia di scuola ; e fu probabilmente per questo, che, più tardi, il periodo barocco – lo stile della libertà - ebbe in Mantova tanto sviluppo. Dopo la soggezione del Mantegna - che leggiferò

---

1) È possibile che il Gonzaga - stretto in relazioni politiche cordialissime col Papa, trattasse così bene il Romano quando egli fosse stato - come dice il Vasari - profugo dalla sua Corte ?

2) Decreto del 25 giugno 1526.

3) Vedi chiesa di s. Barnaba, ove fu sotterrato.

4) Nel palazzo Ducale.

5) Della cattedrale di Mantova - disegnata dal Pippi, e costruita e modificata da altri - e della chiesa di s. Benedetto Polirone parlerò a suo luogo.

6) Tra i meriti da attribuirsi a Giulio vi sono quelli di aver provveduto alla sistemazione delle vie di Mantova e di aver generalizzato l'uso delle volte nell'interno delle case.

7) Per quanto riguarda la pittura parlerò in seguito, ma non avrò da estendermi molto.

8) O del suo allievo Battista Coo, o Covo.

nella pittura –, l' influenza dell'Alberti, la dittatura del Pippi e la maniera del Bertani, gli artisti sentirono il bisogno di fare un po' a modo loro; di pensare, magari malissimo, ma con la propria testa; di respirare un po' d'aria che non fosse il rifiuto de' polmoni altrui. La libertà degenerò presto in licenza, è vero, ma ciò accade sempre dopo un periodo di tirannica oppressione.

A Giulio Pippi successe Battista Bertani, mantovano (1516 † 1576), suo degno scolaro, del quale ricorderò in questi fuggevoli cenni d' introduzione [1], la bella basilica palatina di santa Barbara da lui edificata a Mantova, e, più specialmente, il magnifico campanile.

Il Bertani non seguì totalmente lo stile del maestro, e lasciò un' impronta originale dell' arte sua; la quale non fu grande, sontuosa e talvolta bizzarra [2] come quella di Giulio, ma ebbe forse linee più classiche.

Dopo di lui si ricordano lo Ziliotto, il Brugnolo, il Facciotti, il Pedemonte ed altri, che non lasciarono orme profonde; e poi, alla fine del XVI secolo, irruento e travolgente venne il periodo barocco, che durò due secoli e ci dette numerosi edifici sacri e profani, e infinite manomissioni e deturpazioni in tutti i campi dell'arte.

Chi vuol mantenersi nella serenità del giudizio, deve convenire che il barocco non è quella bestia nera da cui molti rifuggono spaventati, senza curarsi di guardarla in viso. Nell'insieme fu un arte scenica, coreografica, gonfia come una donna col guardinfante, ma in qualche sua particolarità e in certe regioni specialmente, ci mostra buoni esempi di decorazione. È anche vero, però, che il buono non ci compensa delle risibili goffaggini, di cui fece pompa questo idropico stile.

Il barocco trionfò a Lecce, ebbe grande vigore a Roma e a Torino, si creò un nido d'amore a Venezia, prese moglie a Mantova e vi ebbe una figliolanza sterminata, composta, per la maggior parte, di povere creature malate di rachitide, piene di bitorzoli e gonfie come otri. Qualche bel figliolo si vede qua e là, ma son miracoli e fanno pensare a un incrocio di razza.

Come il gotico fu introdotto in Italia dai Cistercensi, così il barocco ebbe i suoi mecenati nei pp. della Compagnia di Gesù. Non è dunque strano che esso abbia trionfato maggiormente negli edifici sacri [3].

Nel secolo XVIII il barocco infierì come un'epidemia; e si può dire che Mantova, in questo tempo, si trasformò quasi completamente ne' suoi monumenti, nelle sue pitture e sculture; e ciò fu un danno gravissimo, incalcolabile. Al contrario sorsero alcuni edifici e monumenti degni di lode, costruiti con decoro e con gusto.

1) Del Bertani parlerò descrivendo la chiesa di santa Barbara.

2) Alludo alla *Cavallerizza* del palazzo Ducale di Mantova: una sontuosa e strana composizione, in cui allo stile gotico è unito il grottesco.

3) Come noterò in seguito, molte chiese di Mantova furono costruite in questo stile, e quasi tutte le antiche vennero deturpate parzialmente con lo stesso barocco.

Durante il periodo barocco si murarono varie chiese, che non meritano un cenno speciale. L'unica che si elevi dalla mediocrità, è quella di sant'Orsola, disegnata da Antonio Maria Viani.

Spodestato il barocco e rinnovato il gusto per l'arte greca e romana, anche gli artisti mantovani si sentirono rigenerati e s'incamminarono per la via del classicismo, sotto la guida di un'architetto coscienzioso e culto: il veronese Paolo Pozzo (1741 † 1803), che nell'anno 1772 fu eletto a maestro della Reale Accademia.

In quel tempo - nonostante il nuovo avviamento dell'arte - perdurò l'idea di ritenere come un'aberrazione qualunque monumento architettonico, che non appartenesse al periodo classico. Il Pozzo, abbenchè di agile ingegno, commise l'imperdonabile colpa di trasformare quanto potè, movendo guerra, in modo speciale, all'arte del medioevo.

Esso deturpò il palazzo Bonacolsi, che, da quanto si vede ancora, doveva essere un gioiello d'architettura [1]; e tentò di costruire una nuova facciata al palazzo Ducale, togliendole quei pochi accenni che ancora le rimangono dell'antico stile. Fortunatamente il suo progetto, la cui bellezza non discuto, non ottenne l'approvazione delle autorità tecniche. Il D'Arco se ne dolse, ma l'arte no, chè non ebbe a notare una manomissione di più.

Al Pozzo fu anche ordinata la riduzione di molte chiese, tra le quali noto s. Sebastiano, che trasformò in collegio.

Avendo egli nel sangue lo spirito di distruzione, è certo che la sua voce non si levò in difesa di questo capolavoro, in cui rifulse il genio dell'Alberti. Il Pozzo doveva piuttosto dimettersi dall'ufficio suo, che approvare quella profanazione; ma egli non ebbe la voglia di protestare, e il magnifico tempio subì i danni dell'umana ignoranza.

La remissione del Pozzo è anche più strana perchè in altri casi - come nota il D'Arco, suo benevolo biografo – egli fece salve molte opere d'arte allogate nelle chiese; e fu uno di quelli che gridò più forte contro l'invasione del barocco nel tempio di sant'Andrea [2], in cui disegnò le cantorie col gusto meraviglioso dell'Alberti.

Il Pozzo ebbe fama, ma ci dette poche opere e tutte civili. Forse di questo furono causa i tempi burrascosi e l'invidia degli uomini, che lo addentò più d'una volta lasciandolo sanguinante.

In ogni modo, al di fuori del suo spirito di distruzione, egli fu un valore e un galantuomo. Morto il Pozzo, l'architettura cadde in uno stato di catalessi, dal quale - dopo un secolo - non si è ancora risvegliata. E sarebbe bene che riaprisse gli occhi, che avesse voce e forza di ricondurre il gusto del pubblico sulla retta via.

---

1) Le tracce dell'antica facciata sono così visibili, che si potrebbe ricostruire interamente. Lo stesso si dica di quella del palazzo Ducale, di cui si hanno anche disegni.

2) Vedi cupola di sant'Andrea.

Povera architettura!.... dopo avere espanse tutte le grazie con l'Alberti, col Pippi e col Bertani, ora s'è ridotta così inesteticamente imbecille, da permettere quelle aberrazioni di colori chiassosi, che si riscontrano sulle facciate delle case di Mantova.

Scultura.

Fino alla caduta della Repubblica romana, le costruzioni mantovane furono di una desolante povertà decorativa, per causa della miseria che affamava l'intera regione, e per la mancanza di cave di pietra e di marmo. Si consideri, anche, che nel continuo trambusto delle guerre, nel perenne timore di saccheggi, di violenze e d'incendi - così facili in que' tempi - ogni famiglia cercava di possedere appena quattro mura in cotto, solidamente coperte, onde salvarsi dalle intemperie, ma nessuno aveva desiderio di rendere bella la propria abitazione, col sorriso perenne dell'arte.

Il sentimento estetico era imprigionato entro le ferree armature: una spada fortemente temprata, capace di spezzare elmi e crani, si preferiva ad una scultura fidiaca: la lotta feroce e mortale tra uomini uniti da vincoli di patria o di sangue, destava maggiore interesse che tutte le orazioni di Catone.

Anche durante l'Impero romano e nell'epoca barbarica appena pochissimi eletti trattarono il pennello o la stecca: poichè la gente del volgo era talmente abbrutita, da non avere in sè nessun elemento estetico, e i non plebei si dedicavano con morbosa passione al cruento esercizio delle armi.

Impedite le comunicazioni dalle soldatesche mercenarie, che trucemente padroneggiavano le desolate campagne, i ben pochi e dispersi seguaci dell'arte si fossilizzavano nelle singole città, privi della luce che scaturisce dall'esame dell'opere altrui. Così l'arte a grado a grado ridiventava fanciulla, manifestandosi con ingenuità di soggetto, di forma e di tecnica.

Per quanto riguarda la scultura mantovana, ciò si può constatare dai rarissimi esemplari e dai pochi frammenti salvati miracolosamente dalle generali distruzioni e sparsi per la sua provincia. Forse in quel lungo e barbarico periodo, la scultura si esercitò preferibilmente sulle corazze rilucenti, negli stemmi che ornavano i muniti palazzi o che, fiammeggianti d'oro, sovrastavano alle ricche e pesanti tende, gonfie di sanguinose glorie.

La ricerca delle primitive opere degli scultori pagani non entra nel mio tema, e per quanto si riferisce alla scultura cristiana, il più interessante e vetusto esempio è il sarcofago in marmo scolpito ad alto rilievo, nel quale si conservò il corpo di s. Giovanni Bono [1]; e vien molto dopo il parapetto d'un altare dedicato a sant'An-

1) Vedi Cattedrale.

tonio, che rimonta al secolo XIV. Fu eseguito per la chiesa di cui raffigura il Santo e poi trasportato nella Cattedrale ove si trova ancora. Queste, dunque - fino a prova contraria - sono le più antiche sculture sacre, degne di studio, che si trovano a Mantova.

Tra le opere profane più rare, ricordo il rozzo monumento in marmo rappresentante *Virgilius Mantuanus poetarum clarissimus,* scolpito nel 1220. Anzi, sconfinando una volta tanto dal soggetto prefissomi e riparandomi sotto l' ombra tutrice del Poeta, credo indispensabile intrattenermi su questo interessante esemplare di scultura, che ha grande valore storico.

Esso ricorda la vittoria che i Mantovani riportarono contro le soldatesche di Cremona e di Ferrara (1220), autrici d'ingiustificabili aggressioni ; ma, a dire il vero, io non capisco quale relazione vi sia tra il mite Virgilio - che innalzò l'idilio campestre all'altezza della poesia latina - e il tripudio di un trionfo delle armi, che avevano lacerati i petti de' fratelli.

In ogni modo le cronache ci dicono, che i cittadini di Mantova volendo eternare la memoria della vittoriosa carneficina, rivolsero il pensiero al grande Virgilio; coniarono monete in suo onore ; ne dipinsero l'effigie sulle bandiere e sugli scudi e decretarono l'erezione del pubblico monumento.

Ma esso, artisticamente parlando, è così grottesco, meschino e infantile, che, invece di un ricordo trionfale, sembra un atto di puerile canzonatura.

Il povero Virgilio è racchiuso entro un nicchia pesante, ciclopica, nella quale sparisce. Egli sta seduto in posizione equivoca sopra un trono che lo fascia anche sul ventre, come i seggioloni dei bambini, e sembra aspetti la mamma premurosa, che gli rechi la fumante minestra.

E pure, dinanzi a questa creazione dell'arte fanciulla, chi ha vivo nell'animo il sentimento delle memorie storiche prova un fascino indicibile ; giacchè la patina che i secoli hanno addensata sul prezioso cimelio, è come una pagina di storia aperta a tutti, sulla pubblica piazza [1].

Si conserva pure in Mantova [2] una scultura del medesimo secolo XIII, che ha molti punti di rassomiglianza col citato monumento Virgiliano; e il D'Arco suppone che voglia senz'altro ricordare Virgilio. A me sembra di no; perchè nel primo monumento - che per la fattura si dimostra anteriore a questo - il Poeta è sbarbato secondo il tipo classico latino, mentre nel secondo la figura scolpita ha la barba intera e i capelli spioventi. Il D'Arco creda pure ciò che vuole, ma un Virgilio barbuto come un brigante della Sila, io non lo so comprendere!

Secondo me, questa scultura è simbolica ; forse significa la legge, ma può anche darsi che rappresenti un pubblico scrivano. In ogni modo è bene osser-

---

1) Il monumento è murato nella facciata sinistra del palazzo della *Ragione*. Sulla base della statua, in caratteri gotici, sono scritte le seguenti parole: *Mantua me genuit. Calabri rapuere: tenet nunc Parthenope Cecini pascua, rura, duces.*

2) Nel civico Museo.

vare, che la scultura stava murata nell'interno del palazzo di giustizia [1], ove era più facile che fosse posta un'opera simbolica ricordante la legge, che una statua del Cantore d'Enea.

L'arte con la quale sono condotte queste rozze sculture è puramente indigena; e il D'Arco ha piena ragione quando scrive che i Mantovani, se avessero fatto venire di fuori l'ignoti artisti che le operarono, li avrebbero scelti più abili.

Ho citato questi due esempi di scultura d'indole profana, perchè dimostrano che la meschinità delle opere ascetiche di quel secolo, non deve attribuirsi alla mancanza di fede, ma all'inesperienza artistica degli scultori indigeni.

Un monumento cristiano della fine del XIV secolo - il sepolcro di Ruffino dei Landi, vescovo di Mantova - si conserva nel civico Museo. Quest'opera è certo migliore delle altre di cui parlai, ma non può confrontarsi con le buone sculture dell'epoca, e specialmente della scuola fiorentina.

Tolto questo, il monunento Landi è assai migliore della statua di s. Michele Arcangelo, che si conserva nella Cattedrale. Ne parlerò a suo tempo, e i lettori apprenderanno il tiro birbone, che i soliti profanatori dell'arte fecero al povero Michele.

Si noti che la statua dell'Arcangelo guerriero, credo sia l'unica figura scolpita in marmo, del XIV secolo, esistente in Mantova; perciò l'atto vandalico degli stupidi restauratori, non può avere nessuna attenuante.

Nel suo complesso la scultura mantovana del XIV secolo, non ebbe nè indirizzo, nè originalità, nè stile. Fu una produzione frammentaria e locale, che non uscì dal mediocre; e se qualche buon lavoro - sia pure di piccole proporzioni - io potrò notare in seguito, esaminando le opere delle chiese di provincia, ritengo che il mio giudizio resterà immodificato.

Certamente gli scultori mantovani del trecento subirono la sola influenza della scuola di Venezia, ove, per l'amicizia che legava i due popoli, poterono studiare e produrre; e il D'Arco osserva che le figure intagliate nei capitelli del palazzo ducale di Venezia, assomigliano, nel fare e nei mezzi, a quelle che si vedono nei nostri marmi.

Precisamente. Anzi questa somiglianza si estende al di là delle mura di Mantova e anche in epoca di poco posteriore; com'ebbi a notare in varie sculture e più specialmente in un grande alto rilievo rappresentante sant'Orsola, che si conserva nella parrocchia di Cavriana [2], e in una statuetta della Madonna col bambino che vidi nell'orto della canonica di Pozzuolo [3], tutta verde di muffa e di pampini.

Ma se fu possibile definire la tecnica e la maniera usate dagli scultori mantovani del trecento, non mi venne dato altrimenti di conoscere i loro nomi. Le guerre, i saccheggi e gl' incendi di archivi pubblici e privati, distrussero i docu-

---

1) Chiamato della *Ragione*.
2) 3) Vedere a suo luogo.

menti relativi: la notte priva di luci del medioevo fasciò in un velo impenetrabile agli sguardi dei ricercatori, i nomi e le memorie degli uomini votati all'arte gentile.

Nel primo scorcio del XV secolo e fino alla venuta di Andrea Mantegna, la scultura esercitatasi in Mantova non ebbe nessun carattere di vigorosa originalità; ma dopo, quando egli aprì la sua scuola, anche la scultura subì la benefica influenza del meraviglioso pittore vicentino.

Ciò è dimostrato dal fatto che Andrea operò anche in plastica, ed ebbe allievi che divennero scultori di grandissima fama.

Del resto lo stile di Andrea influì - oltre che nella pittura - anche nelle arti plastiche delle regioni vicine al Mantovano; e al Cicognara parve di riscontrare la maniera del Mantegna in vari bassorilievi, che un incognito scolpì nella chiesa di s. Protasio a Venezia; e il Melani afferma che « a Bologna, in una casa di borgo s. Pietro (numero 123) nella quale resta intatto il cornicione che si svolge sotto le finestre del primo piano, vedesi riprodotto, in un unico stampo che si ripete diverse volte, la famosa incisione del Mantegna, rappresentante il combattimento degli dei marini ».

Lo Scaligero e il D' Arco affermarono pure, che Andrea operò in iscoltura; e lo Spagnuoli - che si volle suo allievo - ebbe l' audacia di scrivere, « che il Maestro fu degno emulatore di Lisippo, di Fidia e di Policleto ».

È un fatto, però, che del Mantegna non si conosce nessuna opera scolpita e quindi è facile supporre, che in questo ramo dell'arte, egli siasi limitato all'ufficio di maestro e di consigliere.

Ma la sua influenza fu presto soggiogata dallo splendore dell'arte donatelliana; e una folla di puttini ridenti, leggiadri, che nella candidezza del marmo sembravano palpitare di vita verginale, invase gli studi degli scultori, li vegliò nelle notti meditate, dando loro le più soavi inspirazioni.

Dopo il medioevo feroce e lacrimoso, quella geniale fioritura di fanciulli, quell'aurora luminosa, che si annunziava come un ritorno alla giocondità della vita, conquistò d'un tratto le menti e le anime degli artisti, che s'inchinarono reverenti d'innanzi al maestro.

I critici piagnoni - tra i quali bisogna porre in prima linea il D'Arco... della seconda maniera - giudicarono nefasta l' invasione delle infantili nudità donatelliane e affermarono che il sommo maestro aveva ucciso il misticismo, ancora regnante nella scultura.

Guardiamo un po': se per mistico s'intende tutto ciò che richiama il pensiero alle più tetre melanconie, allora i critici hanno ragione, perchè il s. Giorgio del Donatello è la glorificazione della vita e della forza; perchè il suo tenue e meraviglioso bassorilievo della s. Cecilia, e il s. Giovannino, fanno pensare ad esseri celestiali, senza che gli occhi si bagnino di lacrime. Ma il misticismo non vuol significare la fede austera, intransigente con l'amore alla vita, del Savonarola:

ma bensì il gaudio di celesti visioni, che non può essere originato da una mente ribelle alla gioia.

Fu mistico ne' suoi affreschi l' Angelico, ma da cieli aurati che sovrastano alle Vergini, alle Martiri, alle Sante; dall'insieme dei colori, dall'aggruppamento delle figure, dall' atteggiamento dei volti traspira una gioia intensa di vita celestiale; fu profondamente mistico il poverello d'Assisi nei *Fioretti*, ma il suo misticismo è fonte di vita, è il regno dell'amore, è la voce delle foreste, dei bruti, delle rondini, che a stormi lo salutarono morente.

Il Donatello non ebbe certo la fede dell' Angelico, e, meno ancora, di s. Francesco, ma il suo spirito cristiano rifulse di luce meravigliosa nell'immortale Crocifisso e nel bronzo di s. Cecilia: l'amore per la forma lo sedusse, è vero, ma non tanto da avviarlo - come altri - sulla via del più assoluto paganesimo.

Trattando della pittura esercitatasi a Mantova, avrò campo di parlare più diffusamente del misticismo in arte. Ma fin d'ora io mi permetto un'affermazione: che non fu la bellezza della forma, che fece scomparire il sentimento mistico dalle opere d'arte dell'aureo Rinascimento, ma bensì la deficienza o mancanza di fede negli artisti che le operarono.

Del resto parlando esclusivamente d'arte cristiana, il brutto fa un effetto repulsivo anche quando è inspirato da un alto pensiero ascetico, mentre la bellezza delle forme - allorchè non degenera in un trionfo carnale - ha sempre il pregio di destare la massima ammirazione.

Ritornando al Mantegna e alla sua scuola, occorre ricordare Andrea Cavalli [1] e Sperandio Meglioli. Quest' ultimo fu il suo migliore scolaro, ed ebbe fama di valente scultore e d'impareggiabile incisore di medaglie [2].

Egli era, infatti, un artista vigoroso, sapiente, padrone assoluto della forma; e nelle piccole composizioni delle sue medaglie seppe addensare tutti gli effetti delle grandi sculture, senza cadere nella esagerazione dei rilievi, degli sbalzi, degli intagli.

Con lui, forse, si eclissò la scuola degli scultori allevati dal Mantegna, e le arti plastiche presero un altro avviamento.

Al principio del secolo XVI, i mantovani Antonio e Paolo Mola [3] scesero arditamente in campo, preceduti dalla fama di artisti virtuosi. A Venezia scolpirono gli armadi della sagrestia di s. Marco: a Mantova eseguirono gli splendidi bassorilievi marmorei della porta centrale e del pulpito di s. Andrea.

Ma i loro nomi si perderono nel clamore delle voci salutanti Giulio Romano, il nuovo trionfatore, il cui stile imperò su tutte le manifestazioni delle arti.

A questo proposito il D'Arco, lasciata la consueta pacatezza di forma, scrive che « alla venuta del Pippi la scultura si fece imitatrice servile degli antichi maestri

---

1) Vedi sant'Andrea di Mantova (Cappella Mantegna).

2) La maggior parte delle sue preziose medaglie o sono firmate *Sperandeus* o pure *Meliolus*.

3) Le notizie statistiche che potei attingere sui fratelli Mola, si compendiano in questa: che Paolo morì nel 1545.

di Grecia, ed insegnò a valersi dei miti e delle lascivie pagane allo scopo di riuscire colle forme esteriori a più facilmente muovere i sensi » [1].

Si capisce che il D'Arco è più impressionista che critico, e giudica le opere d'arte di un periodo o di un maestro tenendo conto solamente del pensiero inspiratore, che egli vuole ultra-cristiano; perciò, sotto questo punto di vista, esso ha ragione di bollare a fuoco l'opera del Pippi, che, nel suo complesso, fu pagana e spesso immorale.

Ma per quanto riguarda « l' imitazione servile - e non fu tale - dei maestri di Grecia », cioè della loro arte meravigliosa, mi permetto contradire lo storico mantovano, perché non ho il barbaro coraggio di condannare chi volle inspirarsi sui capolavori dell' arte ellenica, piuttosto che sulle primitive opere dei nostri.

Belline davvero la maggior parte delle sculture cristiane del medioevo! Inspiravano un sentimento mistico, sta bene, ma per essere venute al mondo dopo migliaia di anni del *Laocoonte*, dimostravano di aver patito assai durante il faticoso parto.

Andiamo, via: come si può sfuggire la suggestione della *Venere de' Medici*, che nella sua nudità è così casta e verginale? [2].

Ricordate il sonetto dell'Alfieri?

O di terreno fabro opra divina,
Pario spirante marmo, immagin viva,
Che di favella, ma non d'alma priva,
Finor sedevi di beltà reina;

Cedi regno, che il ciel omai destina
A mortal donna a cui null' altra arriva;
Cui forse invidia la tua stessa Diva
Nata fuor dell'azzurra onda marina.

Arte, audace assai troppo, ogni sua cura
Posta in formar di te cosa perfetta,
Già parea di sua palma irne sicura;

Ma, lunga etade a soggiacer costretta,
Dal suo letargo è sorta alfin Natura,
E fa questa mirabile vendetta.

Che nascesse la donna capace di rivaleggiare per bellezza con la Venere ellenica, lo dice l'Alfieri e sarà così; ma ci vollero secoli e secoli, e poi.... bisognerebbe vedere! In ogni modo tutti i critici son concordi nel giudicare meravigliosa la millenaria arte greca, talchè, osservando le sculture de' nostri primitivi e facendo un confronto, ci sembra di trovarci dinanzi a una gabbia di scimmie. L'arte scultoria di questo periodo ricominciava, senza saperlo, l' evoluzione darviniana; e se gli artisti di Mantova preferirono i modelli greci a quelli da clinica - rari e manomessi - conservati nell'ombra dei ragnateli, non bisogna condannarli senza appello.

---

1) Ciò egli scrive nella sua opera sulle *Arti e sugli artefici di Mantova*, mentre nella *Vita di Giulio Romano*, non arriva mai a dettare giudizi così severi.

2) Su questo tema, dell' impressione di castità che si riceve osservando la *Venere de' Medici*, lesse e pubblicò una bella conferenza il prof. Dall' Acqua (Antonio Carlo Dall'Acqua: *Venere e l'arte* Venezia Tip. Fontana, 1894).

Intendiamoci bene: prima di tutto, in linea di misticismo e non partendo dal campo delle arti mantovane, faccio una distinzione tra la pittura e la scultura, perchè, secondo il mio pensiero, quest' ultima non ebbe nel periodo medioevale, la gentilezza e l' infantile fascino della prima. E dico anche che non voglio in nessun modo porre in ridicolo l'arte storicamente preziosa dei primitivi; la studio, mi commovo, la esalto..... perchè penso quanta fatica costò a crearla in que' tempi di ferro e di fuoco, e non giustifico e condanno chi lascia rovinare, per la colpevole inerzia, il patrimonio artistico della Nazione; ma nè meno prendo le pose dei moderni esteti e dei superuomini, i quali hanno inventato la religione dei calcinacci e fanno finta di cadere in isvenimento dinanzi al più rozzo ciottolo antico. Nello stesso tempo non sopporto le tirate dei critici rabbiosi e testardi, che vorrebbero perpetuato il periodo dell' arte ideale senza la forma.

L'arte senza ideale -- come scrissi in altro mio lavoro; la ricerca della forma senza l' ispirazione che proviene da un alto concetto: *l'arte per l'arte*, sono manifestazioni transitorie, perchè non possono destare durature commozioni.

L'artista deve essere guidato da un pensiero che non sia puramente estetico: deve *sentire* il soggetto del suo lavoro: deve trasfondervi l'anima sua.

Per concludere, nè si bandisca *l'arte per l'arte*, nè si proclami che *l' ideale è tutto,* perchè un quadro od una statua senza pensiero animatore, lasciano freddi: un' opera ideale priva di forma, fa l'effetto di un sogno delizioso, interrotto bruscamente da un'orrida visione.

Come la pensasse Giulio Romano su questo proposito, si capisce dalle opere che ha lasciato; ma se egli trasmodò riducendo qualche volta la pittura e la scultura alle funzioni di cantaridi estetiche - come scrive il D'Arco con parole più trasparenti - la colpa è dell'artefice e non mai dell'arte.

Intanto essa camminava studiando nuove forme, e nessuno poteva prevedere che sarebbe caduta nelle più goffe esagerazioni. Lo stesso Michelangelo, che dette alla scultura un impulso proprio, veramente originale, vide nascere tra le sue fervide mani il corpicciolo gonfio e deforme del barocco e non lo strangolò.

Forse egli pensava che in arte - come in ogni cosa - non si ritorna mai indietro, e che le credute decadenze, rappresentano periodi di concentrazione, di riposo e di occulta fecondità. Per questo lasciò correre, e non è escluso che allattasse il fanciullo, assegnandogli per culla le marmoree ginocchia del Mosè.

Tornando a Giulio, acclamato ospite di Mantova, è un fatto che al tempo suo la scultura risorse a nuova vita. Egli vide fiorire la propria scuola ed ebbe numerosi allievi, tra i quali basti ricordare Francesco Primaticcio (1490 † 1570) [1], e Giovan Battista Brinziano che specialmente operarono di stucco nei palazzi Gonzaga, nella Cattedrale e nella chiesa di s. Benedetto.

---

1) Il Primaticcio nacque a Bologna e venne a Mantova al seguito del Pippi.

Appena terminata la preponderanza della scuola di Giulio - che in altro luogo vedemmo esser più che tiranna -- i pochi e mediocri artisti che operavano nel dormiveglia dell'aurora barocca, si strinsero attorno ad Alfonso da *Mantova* (1519 † 1599) [1], che s'era imposto alla ammirazione dei concittadini con la statua in bronzo del Pomponazzo [2], posta a coronare un monumento funebre.

Ma fu un guizzo di luce, che si perdè nella falsa e teatrale luminosità dell'epoca barocca; poichè da quel tempo fino a tutto il settecento -- e specialmente per l'opera nefasta di Giuseppe Tivani (1704 † ?) e del suo discepolo Gaspare Troncavini -- anche l'arte plastica, aspirando alla completa libertà di tecnica e di azione, cadde nel grottesco e vi affogò miseramente.

Ai graziosi angioletti della scuola di Donatello, dalle linee severamente umane, dalle movenze e dai volti atteggiati a vera leggiadria infantile, si preferirono enormi putti dai muscoli atletici, dalle forme che sembravano gonfiate con un sistema intensivo d'ingrassamento, dagli stupidi volti affogati nel lardo dei colli taurini. A vederli pendenti dalle pale degli altari, nella pomposa esposizione delle loro forme, sembrano vitellini di latte attaccati alla porta d'una macelleria.

Ma il sistema d'ingrassamento artificiale non si fermò agli Angioli: e Santi e Martiri e Beati si videro popolare gli altari, con certi visi gonfi e rossi che schizzavano salute. Le Madonne sembrarono balie di Trastevere; i Santi, che mostravano i loro corpo nudi - per esempio, s. Sebastiano - ebbero forme da Ercoli.

Così, a Mantova, la scultura cristiana - affermatasi durante le macerazioni e i digiuni del medioevo, di cui rispecchiò spesso la tetraggine con figure da ospedale -- morì senza compianto per abbondanza di salute [3].

Pittura.

Una gentile canzone, sbocciata come un giglio nell'affascinante serenità d'una notte Partenopea, racconta col dolcissimo canto gli amori d'un moderno trovatore, vagante per l'incantevole golfo.

Tutta Napoli dorme un *sonnariello doce doce* sotto la *coperta arricamata* del cielo, e la luna, in mezzo al corteo delle stelle, scorre placida le vie celesti, spiando gli amori del trovatore. Il vento inquieta le fronde per udirne il dolce fruscio;

---

1) Il D'Arco lo dice nato nel 1509, mentre nel Necrologio di Mantova -- che il D'Arco ha riportato senza accorgersi del suo errore -- è scritto: *17 aprile 1599. Alphonso de Mantua morite de febre in contrata cervo de anni 80;* il che dimostra, se l'aritmetica non è un'opinione, ch'egli nacque nel 1519.

2) Vedi chiesa di s. Francesco.

3) Per quanto riguarda la scultura cristiana esercitatasi a Mantova nel secolo XIX, v'è poco da dire. Ricordo qui due statue della scuola del Canova che si conservano in sant'Andrea, ma ne parlerò a suo luogo.

gli Angeli scendono sulla terra, unendo le argentee voci al canto dell'amante; ma la fanciulla, cullata dalla luce e dal suono, continua dolcemente a dormire.

Ricordai le belle e originali immagini della canzone, per un inconcepibile fenomeno della memoria, mentre studiavo di racchiudere in pochi tratti le vicende della pittura mantovana.

La fanciulla che dorme e non vuole destarsi mi sembrò l'arte, a cui sale la mia povera canzone, che nessun Cherubino accompagna con la voce infantile; e il cielo risplendente di luce siderale mi dette l'immagine della pittura mantovana, che Andrea Mantegna, il grande astro, generò e ripopolò di astri minori, con la fecondità del suo meraviglioso genio.

Gli storici che scrissero d'arte mantovana [1], fissarono i loro occhi nella luce più viva, nell'astro maggiore, senza rivolgere uno sguardo alle stelle che gli fanno corona; e il Mantegna assorbì la gloria dei primitivi e dei seguaci, facendo credere che i Mantovani, cullati mollemente dalla dolce musicalità delle *Georgiche*, avessero dormito tra cumuli di fieno maggiese, fino alla venuta del grande maestro di Vicenza.

Ma questo non fu; e se gli storici avessero estese le loro pazienti ricerche nelle chiese di Mantova abbandonate al culto o, meglio ancora, nella sua verde regione, visitando i meschini oratori perduti nell'ombra degli alberi, sarebbe apparso ai loro occhi un nuovo campo di studi, illuminato dall'aurora dell'arte.

Giacchè Mantova vide scomparire le opere de' figli suoi e i lontani ricordi delle sue glorie, conservati negli archivi, che le fiamme distrussero; vide ricuoprire d'intonaco gli affreschi de' pittori primitivi, ed ascoltò il fragoroso precipitare delle rovine. Ella giacque dolorante e nuda sui ruderi ardenti, nascosta dal fumo degli incendi, mentre le meravigliose ceramiche etrusche cadevano infrante nelle vandaliche fornaci; i templi pagani crollavano sotto il piccone demolitore, e le chiese, in cui si era affermato col martirio il nascente ideale cristiano, divenivano luoghi di violenze brutali e di barbari eccidi.

Della civiltà di Mantova antica; delle vicende delle arti e de' suoi monumenti etruschi, romani, e, in parte ancora, dei medioevali, resta appena la tradizione; ma nei perduti paeselli della provincia, ove le invasioni barbariche furono appena contrastate e le opere d'arte non avevano il contorno di edifici ricchi d'oro e d'argento, la furia vandalica passò con meno danno dell'arte e della storia. Perciò chi desidera aver nozione esatta della pittura primitiva esercitatasi a Mantova, è necessario che ne visiti la provincia.

Nessuno creda che vi abbondino le preziose opere dell'arte fanciulla, o che vi si trovino dipinti di scuole il cui nome è tutta una gloria; ma è un fatto che

---

1) Il D'Arco fu il primo a scrivere che l'arte della pittura ebbe buoni seguaci in Mantova anche prima del Mantegna; ma esso pure dimenticò — o non conobbe — gli affreschi interessanti delle varie chiese ed oratori di provincia. Dei mosaici di Acquanegra non poteva parlare — e nessuno ne parlò mai — perchè scoperti recentemente.

le poche e guaste pitture, decimate e danneggiate dall'ignoranza umana [1]; i mosaici da me studiati sopra luogo - e dico questo senza atteggiarmi a Cristoforo Colombo dell' arte mantovana – mi aprirono nuovi orizzonti, facendomi veder chiaro a traverso le nebbie del passato.

Guardiamo ora se mi è possibile descrivere con eguale chiarezza, l'artistica visione.

Del periodo pagano trovai nella parrocchia di Acquanegra alcuni larghi frammenti di mosaici, descriventi le imprese di Enea. È ormai indubbio che sul terreno ove venne fondata la chiesa, esisteva un tempio dedicato a Iside. Ce lo dimostrano l'interessante lapide del terzo secolo rinvenuta nella chiesa stessa, e i mosaici scoperti recentemente sotto il pavimento della parrocchia.

Un altro interessante mosaico dell'epoca di Matilde, si ammira nella sua primitiva bellezza entro una cappella della basilica di s. Benedetto Polirone; e nel suo pagano simbolismo - manifestato con figure d'uomini e di animali fantastici - vuole consacrare le virtù ascetiche della signora di Canossa. E pure in s. Benedetto - nel vetusto convento che racchiuse tesori d'arte e di storia - nei gravi silenzi del chiostro, i monaci decorarono codici e corali [2] con mite e serena fantasia. In queste miniature il pensiero ascetico è rappresentato con l'iridescenza dei colori e coi lampi dell'oro, ma pur anche con le ingenuità dell'arte primitiva e col sostegno dei simboli, per il fatto che la maggior parte di esse furono operate nel XII o XIII secolo.

Di pitture murali intere e notevoli del duecento, citerò la più interessante: il s. Cristoforo dipinto all'esterno dell'oratorio di Torricella di Ostiano. Questa chiesuola è preziosa per alcune parti architettoniche e per un bellissimo affresco del cinquecento, ma si trova nel più desolante abbandono tra un gruppo di alberi e di siepi, che le danno l'aspetto d'una casa colonica [3].

Dopo questo s. Cristoforo, recante sulle spalle un mostriciattolo che, Dio ci liberi, dovrebbe rappresentare il bambino Gesù; dopo tale affresco interessantissimo per l'arte, ma infinitamente grottesco per le sue forme, facciamo un salto di quasi un secolo per entrare nel ciclo delle pitture votive.

Fin verso il 1325 i pittori indigeni, che operarono nelle chiese della provincia, si attennero alle forme più ingenue e sbrigative dell' arte. Per lo più fecero uso del medaglione, che accorciava e semplificava il lavoro, ma dipinsero anche figure intere ritte o sedute, a seconda del carattere religioso del soggetto - come giustamente nota il Portioli nella sua prosa sgangherata [4].

---

1) È incredibile la distruzione degli affreschi che si è fatta in provincia. Chiese interamente dipinte furono martellate e ricoperte d'intonaco! Quello che non fecero i barbari.... fecero i Mantovani!

2) Alcuni si conservano nella biblioteca di Mantova; i più furono venduti.

3) È situata sulla strada che da Asola conduce a Brescia.

4) La scorrettezza della forma non toglie al Portioli il grande merito di avere rivelati i dipinti di varie chiese della provincia di Mantova È vero che il suo occhio non vide tutto e qualche volta fece fallo, ma chi può vantare la perfezione visiva e l'assoluta impeccabilità del giudizio?

Le Madonne furono adagiate sui troni: i santi Padri ebbero sedili più modesti, ma trovarono posto vicino alle Vergini: i Martiri fecero corona intorno ai personaggi maggiori, disposti in piedi e, spesso, simmetricamente, alla maniera bizantina.

Il rispetto alle forme esteriori del dogma, che potrebbe chiamarsi il galateo cristiano, si esplicava in queste pitture con la differente disposizione dei sacri personaggi e con tutti i caratteri voluti dalla Chiesa; giacchè, passata la furia delle persecuzioni, gli artisti non erano più nella dura necessità di rappresentare scene religiose con elementi pagani, onde sfuggire il martirio.

Si ricorderà, infatti, che nelle Catacombe di Roma le pitture dei primissimi secoli dell'Era volgare, presentano la Madonna vestita da pastorella e Gesù Cristo trasformato in Apollo o in Orfeo. Ma il fine buono giustificava i mezzi innocenti usati per mascherarne l'essenza cristiana, e per salvare pittori e adoratori dai terribili martirii, di cui era larga dispensatrice la ferocia pagana.

Nel secolo XIV, quando cominciò a salire impetuosa e a sfiancare da ogni parte l'onda mortale della peste, i Mantovani, invecchiati nelle lotte civili e digiuni di qualsiasi spirito d'umana solidarietà, si trovarono isolati e senza virile preparazione in mezzo ai contagi, che affrontarono come il bue inconscio aspetta il colpo di maglio, che lo deve uccidere.

Ribelli alla medicina, che odiavano con la ferocia che viene dall'ignoranza; mancanti d'ogni principio d'igiene e terrorizzati dal crescente carnaio dei cadaveri, essi cercarono rifugio nella religione, affollarono i templi, si assoggettarono alle macerazioni della carne con vera frenesia; con la fede che si centuplica negli animi dei credenti, innanzi alla visione netta della morte.

Così, le interminabili processioni; l'affratellamento improvviso e pauroso degli uomini, pronti a scendere di nuovo in campo - l'un contro l'altro armati - allorchè il morbo avesse cessata l'opera sua ferale.

Così, le povere parrocchie bianche di calce, affollate di fedeli e risplendenti di lumi; gli altari carichi di fiori e di gioie; i predicatori ascoltati con gli occhi piangenti, al sordo rumore dei pugni che percuotevano i petti; al mormorio delle voci che sussurravano *mea culpa.*

Così pure - passato il primo turbine della peste - le candide pareti delle chiese scompaiono in parte o totalmente, per dare onorato posto agli affreschi di carattere votivo, che i fedeli fanno dipingere a gloria dei loro santi protettori. Ecco dunque che la decorazione delle chiese si trasforma; dai concetti generali di storia sacra passiamo alla rappresentazione personale di un voto, che si esplica con la figura della Madonna o di un Santo - o Rocco o Sebastiano o Bernardino - e col nome del fedele che la fece dipingere.

Queste pubbliche manifestazioni di una fede rinforzata dal pericolo della morte, sappiamo che sbocciarono come i fiori al sole di primavera, dopo la furia del primo terribile flagello; ma da quel giorno tristissimo i contagi apparvero ogni

poco nel cielo oscurato dalla bianca polvere, che sollevavano gli eserciti invasori; apparvero come inafferrabili mostri dalle immense ali spiegate sulla misera regione, che i barbari saccheggiavano, che la peste decimava. Per questo si può dire che il periodo della pittura votiva, ebbe termine quando gli occhi non piansero più sulle stragi del morbo; quando le madri cessarono di levare sulle braccia, innanzi all' immagine della Vergine, i figli salvati dall'orribile morte.

È un fatto, però, che nella seconda metà del XV secolo, i soggetti delle sacre pitture si trasformano ancora; e ritornando alla storia generale del culto, adottano forme e intendimenti nuovi. Le scene si animano; i personaggi non fanno più l'effetto di burattini piantati sull' attenti tanto per riempire la scena, ma hanno funzioni proprie da compiere; l'aria sembra che circoli ovunque; le figure cominciano a mostrare gli ardimenti degli scorci; nei fondi verdeggiano dei tentativi di paese.

La tecnica pure ha fatto progressi. Non più Madonne e Santi dai visi sbiaditi e sepolcrali, ma facce rotonde e coloriti sani come si conviene ad immagini che devono suscitare il pensiero d'una vita beata d'oltre tomba.

Fino a questo tempo le pitture delle chiese di campagna - in cui non era giunto lo spirito pagano del Rinascimento - conservano il carattere mistico dei primi secoli dopo il mille; e, non ostante i progressi nelle forme e nella tecnica, sembrano eseguite in epoca anteriore: come principalmente si riscontra nella piccola chiesa di s. Croce di Sermide, perduta nella verde solitudine dei campi.

Dall' insieme delle pitture che ornano le chiese della provincia mantovana, si nota che l' arte sviluppata in esse, ha un carattere originale di cui non vi sono esempi in città, come osserva giustamente il Portioli. Sono creazioni animate da un sentimento d'ingenuità campagnola e patriarcale, che non hanno lenocinî di forma nè straordinaria vivezza di colorito. Anzi, per lo più, il disegno lascia molto a desiderare e le estremità si mostrano stecchite e lunghe fino all' inverosimile, come si riscontra in quasi tutte le pitture, che si operarono fino al trecento. Nel colorito, poi, hanno larghissimo posto le tinte fondamentali e, specialmente, il rosso mattone; per conseguenza sono ben rare le mezze tinte, le velature e le ombre.

Da ciò si comprende che gli affreschi disseminati nella provincia mantovana - come vedremo particolarmente a suo luogo - formano nell' insieme una interessante pagina di storia d'arte, ma non escono dal campo della mediocrità. Qualche volta - come si nota in s. Andrea di Asola e nella chiesuola di Torricella - ci troviamo dinanzi ad un aquilotto che spicca arditamente il volo; ma nessuno può dire se nacque nella ridente pianura asolana, o vi calò in un giorno augurale per l' arte.

Al sorriso infantile dell'arte, che rallegra le chiese della provincia, risponde la madre patria - la vetusta Manto - con la paurosa austerità delle torri smantellate; con le superbe e vuote costruzioni, rassomiglianti a meravigliosi scrigni privi di gioie; risponde con la sontuosità degli affreschi del quattrocento e del secolo d'oro, sfuggiti alle mani esperte dei ladri internazionali. Ma le opere dei primitivi si numerano sulle dita, e portano le tracce dell'incuria e della bestialità dei conservatori, che si unirono incosciamente ai barbari nella strage dei tesori dell'arte.

Da ciò e dal concorde silenzio degli storici su tale argomento, sembrerebbe che i cittadini di Mantova fossero restati inoperòsi fino al declinare del medioevo; ma tale inerzia - stranamente contraria all'attività artistica della provincia è poco probabile in un popolo che ascoltò la lira di Virgilio, che vide la civiltà romana, che largamente godè dei benefici largiti da Matilde di Canossa, grande protettrice dell'arte e della Chiesa. Quindi, le grandi lacune che si riscontrano nella storia dell' arte mantovana e la mancanza di pitture - specialmente sacre - dei primi tempi del cristianesimo, nei quali pur tuttavia si murarono chiese, oratori e conventi - dimostrano che la furia vandalica passò come l' uragano sulla misera Città, laciandosi dietro il bianco polverìo delle rovine.

I pochi affreschi che si conservano ancora appartengono quasi tutti al XIV secolo, e - tranne quelli di carattere orientale della Cappella Bonacolsi - si nota in essi l'influenza della scuola giottesca. È notorio, infatti, che Giotto operò a Padova e che Angelo Gaddi, suo allievo, aprì scuola a Venezia, ove si educarono Giovanni da Milano, Rambaldo e Laudadio da Ferrara e Stefano da Verona. I degni seguaci dell'opera di Giotto, ritornando in patria bandirono il nuovo verbo, e Mantova, che si trovava in mezzo a questi centri di attività artistica, si unì al generale risveglio, seguendo lo stile puramente italiano dello scolaro di Cimabue.

In questo periodo la pittura trovò la sua forza nell'esprimere l'ideale mistico con la dolcezza serafica dell'espressione, e può dirsi che l'arte si concentrò negli occhi delle immagini, nei volti atteggiati a profondo raccoglimento, ma non discese oltre il collo. Le figure si presentano rigide: non hanno plasticità di forme: sono esseri che ebbero vita nella fantasia del pittore, ma che escono dalla realtà.

Chi vive solo di misticismo intransigente e non si degna studiare tutte le forze che lo compongono; chi passeggia pel mondo col naso alle nubi, come vi fosse venuto con un biglietto festivo e attendesse seccato l'ora della partenza, trova che la pittura giottesca è la più vera manifestazione del pensiero cristiano. Al di là di essa, c'è la luce pagana; e Masaccio, il Lippi, il Mantegna, Leonardo, Raffaello, Sandro Botticelli, il Tiziano e via discorrendo, se non sono all'inferno per causa de' loro dipinti, è segno che la bontà di Dio è proprio infinita.

Ma ciò è un controsenso dogmatico, perchè sta bene che le sacre immagini debbano avere un carattere eminentemente ideale - e in questo andiamo pienamente d'accordo - ma è pur vero che le due più alte personificazioni del cristianesimo - Gesù Cristo e la Madonna - vissero la nostra vita materiale rivestendone tutti

i caratteri. Quindi la loro rappresentazione, per quanto riguarda le forme plastiche, deve essere reale e non mai fantastica, anche per la ragione che uscendo dal vero, si cade nel grottesco.

Ma i mistici non ragionano e, secondo loro, tutto ciò che è bello non è cristiano, come se la bruttezza fosse una prerogativa del culto. A quanto pare, essi non leggono nè meno gli storici del cristianesimo, altrimenti saprebbero che Niceforo Callisto, basandosi sopra uno scritto di s. Epifanio, tracciò il ritratto *umano, reale* della Madonna; saprebbero, che secondo i santi Dottori Agostino, Girolamo, Ambrogio e Bernardo, « la meravigliosa bellezza di Cristo sorpassava quella degli Angeli »; e papa Adriano I e s. Giov. Damasceno furono dello stesso parere.

O dunque? Dov'è la profanazione? Secondo me si trova nelle figure storpie e ridicole di certi pittori mistici, che non sapevano dipingere altro che un paio di grandi occhi a mandorla, capaci di servire a due persone; si trova nelle *nevrosi ascetiche* del Crivelli e dell'Alunno, che divennero celebri per i contorcimenti dei volti e delle membra, come nota giustamente il Bernardini.

Intendiamoci, però, signori mistici: io non pretendo giustificare certe aberrazioni del Rinascimento, in cui si dipinsero delle Madonne che sembrano dame che escono dal ballo, o lavandaie di ritorno dal lavoro; e si videro Cristi dalle forme femminee, e Sante scollacciate e Martiri mezzi nudi. Ciò è fuori dello spirito religioso del cristianesimo e credo che nessuno potrà oppugnarlo. Ma chi mi nega che pure nel meraviglioso periodo del Rinascimento, si scolpirono e si dipinsero immagini di una bellezza veramente divina, innanzi alle quali le ginocchia si piegano e l'anima sembra dipartire dal corpo, per elevarsi sulle ali di un sogno celestiale?

Ciò dimostra che nei soggetti sacri la forma non è di ostacolo alla idealità, ma la completa; e il Beato Angelico ammise questo assioma, sviluppandolo nella cappella di Niccolò V.

Il grande pittore asceta, al termine della sua vita artistica, comprese che si poteva unire la terra col cielo: la Natura con la Divinità.

Il secolo XV si presenta con l'austera ricerca della forma nell'ideale, bandita da Masaccio, contrapponendosi nettamente allo spirito che animò i pittori del trecento.

« Giotto cercava l'idealità dell'espressione; Masaccio subordinò questa all'amore plastico della forma. E la diversità dei due metodi, che pur segnano nell'arte due grandi periodi, può essere riassunta in breve, fondandosi il primo nella prevalente ricerca del sentimento sulla realtà della forma, e il secondo, nella studiata rappresentazione del realismo della forma in confronto della espressione ideale ». Cosi, Crove e Cavalcaselle.

Un mondo nuovo si aprì dinanzi agli occhi affascinati degli artisti, che usciti appena dal fitto delle tenebre medioevali, videro sorgere la luce tra le ultime nebbie naviganti nel cielo.

La natura espandeva le sue grazie al bacio del sole, e guizzi di luci e varietà di ombre e lievi sfumature di colore, si alternavano sui vasti piani, nei dirupati sentieri, così vaghi di naturali prospettive. L'uomo si moveva libero e nudo nella luce, mostrando la bellezza anatomica del corpo, la forza dei muscoli, la plasticità delle forme.

D'innanzi agli occhi del pittore sfolgorò il quadro reale della vita; ed egli vide nascere dal giuoco delle ombre la teoria del chiaroscuro, e dalle amene e sterminate campagne, dalle città, dai boschi e dai dirupi, tolse gli elementi della prospettiva. Infine, dalla movibilità del corpo umano, vide balzare la scienza anatomica, fin'allora nascosta nei duri panneggi delle figure ascetiche.

L'arte camminò rapida verso le sorgenti della vita e bevve avidamente, fino a che, inebriata dal fulgore della sua bellezza corporea, che si specchiava nel cristallo delle acque, provò la nostalgia del mondo pagano. Da quel tempo l'ideale religioso si affievolì, e le sacre immagini ne risentirono l'immediato effetto.

Nell'insieme parve che Madonne e Santi, invasi da spirito democratico, avessero rinunziato al cielo per godere la compagnia degli uomini, e mostrarsi eguali a loro. La Madonna diviene una buona madre che allatta affettuosamente il suo bambino; i Santi, che le fanno rispettosa corona, guardano distrattamente d'intorno, come se aspettassero il momento d'infilare la porta; ai piedi della Vergine - cosa non mai vista fino al quattrocento - si prostrano esseri mondani, che l'artista - con un volo fantastico - unisce alle immagini celesti.

Così alla gloria dei personaggi sacri, si unisce la fama autentica o semplicemente grafica dei committenti, nobili o... clandestini; così l'artista - volendo tramandare ai posteri la sua effigie - si ritrae nella sacra rappresentazione, vestito nel costume dell'epoca sua.

Senza abbandonare il Mantovano, si notano - nel XV secolo e dopo - molti esempi della introduzione di esseri profani nelle sacre tele. Basti citare, fra i più notevoli, la *Madonna della Vittoria* del Mantegna [1], la *santa Trinità* del Rubens [2] e l'*Assunta* dei fratelli Costa [3], nei quali dipinti son ritratti i Gonzaga genuflessi dinanzi la Vergine; poi il *s. Michele* del Carotto [4], la *Madonna in trono* di Luigi e Costantino Medici [5] e il *Crocifisso* di Bernardino Campi [6], ove gli autori ritrassero le loro sembianze. E non solamente gli esseri profani prendono il posto dei Santi e dei Martiri intorno al trono della Vergine, ma si può dire che la stessa Ma-

1) Era nella ex chiesa della Vittoria; ora si conserva nel Museo del Louvre (N. 1374). Vedere a suo luogo.
2) Vedi chiesa di s. Trinità.
3) È nel santuario delle Grazie, dietro l'altar maggiore.
4) È nella chiesa di s. Maria della Carità.
5) Si trovava affrescata nel fianco sinistro della chiesa della Vittoria; ora si conserva nel Museo di Mantova.
6) È nella chiesa di Vigoreto.

donna, in rispetto a loro, diviene una figura secondaria, come si riscontra nel citato dipinto del Mantegna. In esso - e lo vedremo più estesamente a suo luogo - l' Arcangelo e s. Michele fanno il basso ufficio dei paggi, reggendo la veste di Maria, che s' intrattiene familiarmente con Francesco Gonzaga. Sembra, quasi, che il vanaglorioso marchese, il terrestre guerriero - abbenchè inginocchiato - si trovi in casa sua, tra congiunti; mentre Michele, l'eroe del cielo, è posto in giubbilazione dietro il manto della Vergine.

Nel quattrocento anche le vesti dei sacri personaggi cominciano a subire radicali trasformazioni. La Madonna perde il suo costume tradizionale, e solo il Nazzareno serba maggiormente tutti i caratteri estetici e decorativi dell' essere suo. L'erudizione pagana, infiltrandosi come una vena d'acqua zampillante nella storia biblica, ne corrodeva lentamente le basi.

Il pontefice massimo del trionfante paganesimo era Francesco Squarcione di Padova (1394 † 1474), che aveva trasformato il suo ricco studio in una vasta galleria di statue classiche. In questa affollatissima scuola [1], lo stile italiano iniziato da Giotto era posto in dispregio: Grecia e Roma trionfavano: i modelli dell'arte pagana - e fin' anche della tedesca - erano studiati con fervida passione dai numerosi allievi. Tra questi noto solamente Andrea Mantegna (1431 † 1506) [2], vicentino [3], il migliore allievo dello Squarcione e una delle più grandi personalità artistiche del Rinascimento [4].

Nella prima maniera di questo titano del secolo XV, « di cui la critica non può dire ancora parola che concluda » [5], si riscontra l'influenza dei metodi giotteschi; perciò può credersi che Andrea studiasse con più fervore le opere di Giotto, conservate gelosamente a Padova, che i modelli pagani allineati nella galleria del suo maestro. Poi, affaticata la mente dall'erudizione classica, e stancati gli occhi nelle visioni dei capolavori di Grecia e di Roma, egli prese in uggia i primitivi, volse le spalle a Giotto e si consacrò interamente allo studio delle opere pagane. Infine, annoiatosi di questa seconda maniera, cioè, di copiare gessi e marmi e di trasformare in colori ciò che vedeva in chiaroscuro, abbandonò la fredda galleria del maestro, cercando modelli che avessero anima, sguardi e parole.

Lo studio assiduo del vero, la ricerca paziente dei mezzi tecnici necessari a riprodurlo, l'analisi estetica dei soggetti che prescegliev a, gli aprirono nuovi orizzonti; ed egli li vide sconfinare nella gloria, quando, abbandonate totalmente le stampelle impostegli dal maestro, camminò libero sulla via dell'arte.

---

1) Nel tempo del suo massimo sviluppo si contarono 173 alunni.

2) Molti scrittori d'arte - piccoli e grandi - hanno errato queste date, ma lo svarione più grosso l'ha preso il De-Mauri nel suo *Amatore d'oggetti d'arte* (Hoepli, 1897), che lo fa nascere nel 1451 e morire nel 1516

3) Due Città, Padova e Mantova, si sono lungamente disputate l'onore di aver dati i natali al Mantegna; ambedue a torto, poichè un documento trovato di recente dimostra che egli nacque a Vicenza nel 1431. Perduto assai presto il padre, egli fu adottato dallo Squarcione nel 1441. (Così nel *Mantegna* del Thode).

4) Non intendo tracciare nè meno a larghe linee la vita del Mantegna, ma dirò delle sue opere di soggetto sacro, che mi offriranno tema a confronti. Naturalmente dovrò scriverne in modo frammentario, caso per caso, come i lettori vedranno in seguito.

5) Così scrive Angelo Conti in una fuggevole nota del suo *Catalogo delle Regie Gallerie di Venezia.*

Anche il Mantegna - come Masaccio, Pier della Francesca, Melozzo degli Ambrosi da Forlì, Paolo Uccello e altri del suo tempo - studiò con infinito amore le leggi prospettiche e fu ardito e quasi insuperato negli scorci. Per averne la convinzione, basti vedere i suoi Apostoli dormienti nel quadro della *Preghiera in Gethsemane,* ora conservato nella Galleria nazionale di Londra; o, meglio ancora, il suo *Cristo morto,* che si trova nella sala dei *Capolavori* all'Accademia di Brera. La figura del Cristo è posta verticalmente, coi piedi in avanti; lo scorcio è ardito quanto mai, e si sviluppa con mirabile illusione ottica. Però, le superate difficoltà tecniche e il meraviglioso studio anatomico, non diminuiscono un certo effetto repulsivo, che si prova d'innanzi a quella naturale rappresentazione della morte. Il Selvatico scrisse che Mantegna « sentiva poco la espressione biblica e cristiana. Considerava la dottrina tecnica dell'arte non altrimenti come un mezzo, ma come un fine. Una mente che di rado prende fiamma dal cuore, ma invece sottilmente cerca di sfuggire in trovati difficili ed in composizioni erudite » [1].

Anche il D'Arco rimprovera al Mantegna la mancanza di fede religiosa, e gli storici che vennero dopo rinforzarono l'accusa, ma, tuttavia, io son qua ad aspettare - con Angelo Conti - che la critica possa dire l'ultima sua parola.

Fino a quel giorno, tenendo d'innanzi agli occhi la mistica *Madonna degli Angeli* [2] dipinta da maestro Andrea, crederò che non mancasse in lui la fede religiosa, ma gli venissero meno le occasioni di manifestarla.

Si ricordi, infatti, che egli fu per lunghi anni agli stipendi dei Gonzaga, i quali, anche se commettevano opere di soggetto religioso, non vi erano sempre mossi da spirito cristiano, ma, per lo più, dalla fregola di far sapere ai posteri qualche caso della loro vita. Perciò noi vediamo i Gonzaga in compagnia di Nazzareni [3] e Madonne, come fossero della stessa famiglia.

Bisognava che l'artista facesse rilevare in ogni modo la grandezza del personaggio mondano e committente, e il più valido mezzo per giungere allo scopo, era quello di stringerlo in palese amicizia con le Divinità. Così il popolo, vedendo il suo padrone confabulare da pari a pari con Gesù Cristo o con la Vergine, avrebbe sognato il governo degli Angeli, dimenticando la fame, la peste e le altre melanconie della terra.

Dato questo, come poteva il Mantegna - anche volendolo - abbandonarsi ai gaudi ideali del misticismo?

Ma qualcuno mi dirà: — O non fu a Roma? O non lavorò per il pontefice? Perchè mai, anche laggiù, non dette prova palese di fede cristiana?

È vero: il Mantegna lavorò per il pontefice Innocenzo VIII, ma questi « per le molte occupazioni, non dava così spesso danari al Mantegna, come egli avrebbe

1) Selvatico - « Sul merito artistico del Mantegna ». Padova, 1841.

2) Credo che nessuno abbia mai parlato di questa grande tavola, che ora - fortemente danneggiata ma non perduta - si conserva nella chiesa degli Angeli, presso Mantova. Vedere a suo luogo.

3) Vedi chiesa di Redondesco.

avuto bisogno » [1]; e ciò lo confermano le varie lettere che Andrea scrisse al Gonzaga [2], perchè perorasse la sua causa presso il papa. In ultimo, non sapendo più a quale santo raccomandarsi per uscire dalle strettezze in cui si trovava, il nostro pittore affrescò nella cappella che stava operando l'immagine della *Discrezione*, dicendo col pennello ciò che aveva nell'animo.

Il papa mangiò la foglia e consigliò il Mantegna di accompagnare quella figura con la *Pazienza*, così non si sarebbe noiata a star lì sola, nella fredda e silente cappella.

In tal modo Andrea si trovò con una figura di più da dipingere e con la miseria di prima; si trovò lontano dalla famiglia, dalla patria adottiva, e privo di amici che lo soccorressero.

Era ben difficile che, soggiogato dalla tristezza, lo spirito del Mantegna potesse conformarsi all'ambiente cristiano ed assurgere all'ideale mistico. Egli non era un asceta, e non poteva comprendere che le sciagure della vita, formano i gaudi della fede.

Innanzi che il Mantegna venisse a Mantova onde prendervi stabile dimora, vivevano e operavano in questa città i pittori Bellanti di Terra d'Otranto [3], messer Francesco - o Giovanni - de Russi e Taddeo Crivelli, saliti in fama di abili miniatori. Di questi ultimi si ricorda la Bibbia decorata con finissima arte nel 1455, per commissione del duca Bardo di Modena, ma non si ha notizia di altri lavori. È noto, ancora, che in quel tempo viveva a Mantova il pittore Michele da Pavia [4], che si ritiene fosse agli stipendi del Gonzaga [5].

Il sig. Giuseppe Arrivabene [6] ci fa sapere che nel libro del massaro della Corte Gonzaga - intitolato *Espensa salariatorum* - « dal 1458 al 1465 è sempre inscritto un Michele da Pavia, che si reputa l'antecessore di Andrea, e che nel 1450 dipinse i tre *Consoli mercantili*, che si conservano ancora belli nella Camera di commercio [7] e che appariscono di stile diverso dal mantegnesco ».

Da ciò resulta chiaro che il Mantegna, aderendo all'invito di Lodovico II Gonzaga, fattogli a viva voce da Luca Fancelli, venne a Mantova per servire la Corte, ma non ebbe subito l'ufficio di *primo pittore*; perchè la sua venuta rimonta alla fine del 1459 [8], mentre Michele da Pavia si trova notato fino al 1465 nel

1) Vedi Vasari.
2) Si conservano nell'Archivio Gonzaga di Mantova.
3) Venne a Mantova poco prima del Mantegna. Eseguì anche dei disegni per arazzi, come risulta da una lettera diretta da Lodovico Gonzaga a sua moglie Barbara.
4) Tranne il nome, di questo pittore non si conosce nessun'altra particolarità della vita.
5) È ben difficile darne ora sicura notizia, perchè i libri delle spese della Corte Gonzaga furono distrutti.
6) Da un manoscritto del sig. G. Arrivabene (che il D'Arco possedeva e rese noto in piccola parte) contenente alcune notizie raccolte intorno ad Andrea Mantegna.
7) I tre affreschi furono restaurati con tinte ad olio (!) verso la fine del secolo decorso.
8) Anche in opere recenti si conferma, erroneamente, che il Mantegna venne a Mantova nel 1460, *da dove più non si mosse* (Vedi *La Patria* di Strafforello: *notizie su Mantova* del Chiesi) Invece egli vi si recò nel 1459; e più tardi fu a Roma e vi operò non poco, come ci dice il Vasari e come scrive il Mantegna medesimo.

libro degli stipendiati. Inoltre - come nota il D'Arco - all'epoca in cui il Pavese serviva la Corte Gonzaga, anche il Mantegna si trovava sicuramente a Mantova; e ne abbiamo la certezza dal fatto che nel 1463, egli, assieme a Felice Feliciano e Samuele da Tradate, « trovavasi presso il lago di Garda misurando monumenti e ricopiando lapidi antiche ».

Da questo si desume che fino al 1465 il Mantegna fece vita libera, senza che l'assegno concessogli dal Gonzaga l'obbligasse a risiedere nella Città. Ed egli ne approfittò largamente, visitando e studiando le preziose opere d'arte disseminate nella vasta provincia. Poi, presa dimora stabile in Mantova, e cresciuta la sua fama, si trovò ben presto a capo di una scuola fiorentissima [1], nella quale, più che maestro, fu dominatore. Perciò gli allievi - tranne poche eccezioni - conservarono tutti i caratteri della sua maniera, e anche ne esagerarono quelle difettose particolarità di stile, che nel maestro erano appena notate. Per esempio: la durezza dei panneggi, la deficienza di espressione nei volti, le pose delle figure, che ricordavano qualche volta le statue pagane. Ma il Mantegna era un'aquila e ne suoi voli arditissimi pel cielo dell'arte, poteva anche permettersi di strisciare qualche volta la terra; mentre i suoi allievi e gli stessi figlioli di Andrea - quando si escludano il Carotto e il Monsignori [2] - avevan voce e penne da pulcini.

Lasciando in pace le immagini, dirò che i seguaci del nostro pittore furono servili imitatori e operarono sulla falsariga del maestro; oppure, ispirandosi alla maniera del Bellini, del Moroni, di Liberale e del Falconetti - che lavorarono in questa Città - ridussero l'arte loro ad una veste di Arlecchino.

Le opere che il Mantegna eseguì a Mantova furono molte, e dettero luminosa prova della straordinaria fecondità del suo temperamento artistico, così bene equilibrato; ma la maggior parte di esse andarono distrutte per l'incuria degli uomini, o presero il volo oltre le Alpi per arricchire i musei esteri... e le tasche dei trafugatori, o caddero nelle mani dei Francesi o degli Austriaci.

---

1) Spigolando nelle opere che parlano di A. Mantegna, ho raccolto e ordinato l'elenco de' suoi allievi, che ritengo non troppo incompleto; e dal registro mortuario di Mantova tolsi le date di nascita e di decesso dei suddetti allievi, che terminarono la loro vita in questa Città. Noto, infine, che l'elenco pubblicato dal D'Arco è inesatto.

Allievi di A. Mantegna. Battista Spagnuoli - Sperandio Meglioli (1448†1528) Francesco Monsignori e i fratelli fra' Giocondo (o Cherubino, come lo chiama il Vasari) e fra' Girolamo - Lorenzo Leonbruno (1489†1537?), che apprese i principî dell'arte dal Mantegna e fu poi scolaro di Lorenzo Costa *senjore* - Raffaello Albarini (1446†1496) - Andrea Cavalli - Bernardino Arzenti - G. Franc: Carotto (1470†1546) - Domenico Azzolini (1476†1501) - Bernardino da Verona (1463-1528) - Giovanni Botta o *Zovano del Botto* - Simone Ferri - Girolamo Grotti (1486†1528) - Carlo Mantegna, forse parente di Andrea - Jacopo Perino (1468†1528) - Carlo Richesani - Bartolommeo Sacchi detto *Domenedio* (1456†1542) - Andrea, o Antonio, Valenti - Antonio da Pavia, uno sciupa tele che fu poi scolaro del Pippi - i figli del Mantegna, cioè: Francesco, Lodovico e Bernardino, morto giovanissimo (1493), da non confondersi con quel Bernardino Mantegna che dipinse la cappella grande del priorato di Marcaria, presso Mantova.

Il Melani nota che il Carotto morì nel 1546 (Vedi *Pittura italiana*, Hoepli); e il Conti (nel Catalogo citato), segna il 1516.

2) Questi per la pittura, il Cavalli e il Meglioli per la scultura.

Il Mantegna passava con la rapidità propria del genio, da un affresco a un quadro a olio [1]; dalla composizione pittorica di un arazzo [2], alla incisione di un rame [3], e, nel tempo istesso, dirigeva le opere di pittura e scoltura de' suoi allievi, ammonendoli, incoraggiandoli, infiltrando nell'animo loro l'amore grande e sereno per l'arte.

Accennai già fugacemente alle critiche che si mossero al Mantegna, di avere sagrificato nelle sue opere il sentimento biblico e lo spirito cristiano; ciò non è sempre vero, poichè, secondo il mio giudizio, in varie sue pitture di soggetto sacro si palesa fortemente un soave raccoglimento mistico.

Questo non si nota - per citare pochi esempi - nella *Sacra Famiglia* del Museo di Verona, in cui sembra che ogni personaggio viva e pensi per conto proprio, non avendo comunione di affetti con le altre figure sacre del quadro; e nè meno si osserva nella celebre *Madonna della Vittoria,* nelle *Sacre Famiglie* di s. Andrea di Mantova, nelle meravigliose pale del mistico s. Zeno a Verona, in cui una sola figura femminea, addossata alla pesante e ricca architettura prospettica, fa pensare a una celeste visione. Ma nelle sue Madonne col piccolo Gesù, che si conservano nel Museo di Berlino e di Dresda: nella *Sacra Famiglia* di Brera - astrazion fatta del s. Giuseppe, che ricorda troppo la statuaria romana, e di s. Elisabetta, priva di sentimento -; nella citata *Madonna degli Angeli;* nella soave Vergine che sfolgora di luce purissima nel quadro della *Presentazione al tempio* [4]; nella *Maria col Bambino* [5], circonfusa da una gloria di Angioli, e, infine, nella *s. Eufemia* [6], rifulgente di celestiale bellezza, lo spirito religioso del nostro pittore si manifesta improvviso, quale raggio di sole dopo l'imperversare dell'uragano.

Le opere del Mantegna - abbenchè risentano del fare del Masaccio e specialmente nel modo vigoroso e austero di trattare i volti maschili [7] - hanno un carattere così spiccato di originalità, che si riconoscono a prima vista tra mille. Dapprima per la straordinaria nitidezza dei contorni, forse un pò troppo taglienti; quindi per la freschezza del colore, per la studiata abbondanza dei panneggi, e per le prospettive architettoniche di gusto signorile e classico, abbenchè troppo

---

1) Antonello da Messina diffuse in Italia la pratica della pittura a olio, trovata dai fratelli Van Eyk: il Mantegna fu uno dei primi ad usarla.

2) Certo Galdibrio, familiare di Lodovico Gonzaga, il 5 dicembre dal 1465 scriveva al suo Signore: « Ve aricordo de mandare Mafii tapeciro chomo Johan de Strigii a Venesia per comperare la sida per quelo aparamento che Andreia Mantegna a fato el disegno ». E Lodovico stesso, l'undici Luglio 1469, scrive al Mantegna: « Dilecte nostre. Nui voressimo che vedestive ad ogni modo de ritrarre due galline de India del naturale, una maschio et una femina, et mandarle qua (a Goito) retracte, perchè le voressimo far mettere suxo la tapezaria nostra. Potete veder le nostre che sono ne lo zardino li a Mantua ». (Vedi *Arazzi* del Braghirolli). Come dirò più lungamente in seguito, la prima fabbrica nazionale di Arazzi fu impiantata a Mantova nel 1420.

3) Da molti si ritiene che il Mantegna abbia inventata l'arte dell'incisione.

4) Museo di Berlino

5) Accademia di Brera, Milano.

6) Museo di Napoli.

7) Ciò si riscontra specialmente nei volti delle figure che si ammirano nella *Sala degli Sposi* a Mantova. Per lo più sono ritratti dei Gonzaga e di letterati o artisti contemporanei del Mantegna. Da taluno si volle riconoscere tra quest'ultimi l'effigie dell'Alberti, ma la cosa è tanto dubbia, che non volli accennarla a suo luogo.

pesanti. Così pure sono notevoli, per gli stessi caratteri, le opere dei fidi scolari che non l'uguagliarono mai, ma ne seguirono la maniera con eccessiva fedeltà: tranne il Carotto e il Monsignori. Da ciò le innumerevoli opere degli allievi attribuite al maestro, e le corse affannose degli intelligenti a traverso la provincia mantovana [1], guidati da chi pretende di scuoprire un'opera del Mantegna in ogni pezzo di muro o di tavola, su cui è dipinto un aborto qualsiasi.

L'opera di Andrea segna il passaggio dalla maniera dei primitivi, al concepimento estetico dei pittori naturalisti: si può dire che egli prese l'arte bambina dalle mani di Giotto, la fece sviluppare e fiorir di salute e, giunto a morte, l'affidò alle cure del gran Leonardo, che la rese meravigliosamente bella, quale

. . . . . « cosa venuta
di cielo in terra a miracol mostrare ».

Negli ultimi anni della sua vita, Andrea Mantegna - abbenchè affranto da malattie, da infiniti dolori morali e quasi mancante del puro necessario per vivere [2] - continuò a lavorare finchè gli ressero le forze; cioè, fino al giorno in cui la morte, togliendolo dal cavalletto, lo sospinse nella tomba.

Il trionfatore, l'uomo che aveva innalzato ai Gonzaga monumenti di gloria imperitura, moriva nella miseria, lasciando ai figli l'incarico di terminare le opere sue e di pagare la modesta cappella - abbellita per cura dei figlioli e dei discepoli - che ne accolse le spoglie mortali.

Scomparso il titano, i figli e gli allievi pretesero di continuare le gloriose tradizioni della sua scuola; meno il Carotto [3], che ritornato nella sua Verona, abbandonò la maniera del maestro.

Il Monsignori se ne distaccò in parte; e fu l'unico della scuola del Mantegna, che pur conservandone le principali particolarità dello stile, seppe dare all'opera sua un carattere proprio.

I dipinti di soggetto sacro [4] da lui eseguiti, accoppiano, all'austerità del concepimento, una soave bellezza nei volti angelici, e una forza straordinaria di espressione nelle figure addolorate.

Il sentimento mistico non vi è cercato, ma scaturisce spontaneo da ogni particolare; ciò si nota specialmente nel suo *Cristo caduto sotto la croce*, i cui difetti e la colpa d'un parziale plagio, non fanno dimenticarne i molti pregi.

---

1) A Cavriana lavorò un figlio del Mantegna e una delle sue opere - un affresco quasi totalmente perduto che si vede sul muro esterno di una casa - viene dalla tradizione attribuito al padre. Nella chiesa di Levata di Curtatone v'è un grande quadro che ha tutti i caratteri della scuola mantegnesca: anche quello si attribuisce al nostro pittore.

2) Avrò campo di parlare su questi argomenti, trattando della cappella Mantegna in sant'Andrea, e del quadro della B. Andreasi - a lui attribuito -, prima esistente nella chiesa di santa Maria della Carità.

3) Ne parlerò trattando della chiesa di s. Maria della Carità, in cui si conserva un suo quadro.

4) Vedere la descrizione della chiesa di s. Vincenzo e dell'oratorio della Scuola Segreta.

Se a questi meriti indiscutibili il Monsignori avesse unito un vigoroso impasto di colore, egli sarebbe giunto ad uguagliare la fama del maestro; invece il suo nome - e forse a torto - è quasi dimenticato.

I figli del Mantegna - Lodovico e Francesco - dopo terminate le opere del padre, rimaste interrotte nel palazzo ducale, e compiuti gli affreschi della cappella in cui egli ebbe riposo, abbandonarono Mantova e nessuno li rimpianse. Perchè, come nota anche il D'Arco, non solo non aggiunsero niente alla fama del padre, ma ne degradarono la scuola; e di questo avrò campo di parlare in seguito, trattando della cappella di sant'Andrea.

Nel 1509 il duca Francesco Gonzaga, pensando che la sua Corte non potesse restar priva di un pittore di merito, chiamò a Mantova il ferrarese Lorenzo Costa, *seniore* (1460 † 1535 [1]), le cui opere - nonostante qualche crudezza nel disegno - destavano allora una vera ammirazione. Il Gonzaga lo creò subito *primo pittore di Corte* decretandogli l'annuo stipendio di *duodecim millia scuta*, che il D'Arco dice pari a lire 669,12 delle nostre. Con tale assegno, abbenchè in quel tempo i viveri fossero a buon mercato, *il primo pittore di Corte* non correva certo il pericolo di morire di gotta.

Lorenzo Costa seguì dapprima la scuola di Cosimo Tura e di Francesco Cossa, poi s'inspirò sulle opere di fra' Filippo Lippi e di Benozzo Gozzoli - come narra il Vasari - ingegnandosi d'imitarli, e specialmente nella copia dal vero.

Alfredo Melani, nella sua poderosa e recente opera sull'*Ornamento nell'architettura,* dopo avere riportato l'anno di nascita del Costa (1460) e quello di Francesco Raibolini detto il *Francia* (1450), scrive: - « Nella cappella Baciocchi - in s. Petronio di Bologna - si conserva una invetriata di Lorenzo Costa, il grande discepolo di Cosimo Tura e *maestro* di Francesco Francia ». - Lo stesso critico, nel *Manuale di pittura italiana*, scrive che il *Costa è superiore al Francia*, ma non ripete la citata asserzione, che ritengo una svista.

Il Melani non ha ricordato forse che il Francia nacque dieci anni avanti del Costa, e perciò era un po' difficile che il più vecchio fosse allievo del più giovane. Sembra, invece, che la cosa sia diversa. Infatti lo storico Rio [2] lasciò scritto, che Lorenzo Costa ed Amico Aspertini, furono dichiarati dal Francia i suoi *migliori allievi*. Può darsi che documenti posteriori provino quello che asserisce il Melani, ma egli non li cita, e, nel dubbio, io mi attengo alle parole del critico francese.

A Mantova la scuola di Lorenzo Costa non riuscì a togliere i difetti e l'imitazione servile della maniera usata dal Mantegna, ormai non più confacente al nuovo procedere dell'arte, affermantesi con la bellezza della forma e col vigoroso ausilio del colore. I pittori mantovani erano come frutti fuor di stagione, che

---

1) Il Vasari e il Lanzi affermarono che Lorenzo Costa è morto nel 1530 ma caddero in errore, perchè nel registro mortuario di Mantova si legge: — « 5 marzo 1535. Magister Laurentis Costa morite in contrata unicorno de fibra et catarro et fuit infirmus dies 5, de età de anni 75 ».

2) De la poésie Chrètienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes, Paris, 1836.

si guardano con certa curiosità, ma non si gustano. Infatti, mentre nella stessa Mantova venivano introdotte e ammirate le pitture del Francia e del Perugino - di quel soave pittore della Madonna, che egli vide

. . . . . .
« Scender nei puri occasi dell'aprile,
E le braccia, adorando, in sul bambino
Aprir con deità così gentile » -;

mentre la fama alata di Raffaello correva pel mondo, ci voleva un bel coraggio a ritornare ai metodi secchi ed austeri del Mantegna. Egli fu un colosso nel suo tempo, ma tolto dal secolo che lo vide operare e trascinato nella luce smagliante del cinquecento, faceva l'effetto di un vecchio intruso, che si cacci in una brigata allegra e giovane, a predicarvi le virtù e le gioie dell'età senile.

A Mantova nessuno disturbò i seguaci del Mantegna; accadde, invece, che Lorenzo Costa, volendo metterli sulla buona via fu da loro travolto nella corrente dell'imitazione: ciò che si vede chiaro, osservando le opere della prima e dell'ultima maniera del celebrato pittore, e, specialmente, facendo un raffronto tra i suoi dipinti che si conservano a Bologna, e il quadro rappresentante la *B. Andreasi* prostrata dinnanzi la Madonna, che egli eseguì per l'oratorio di Carbonarola, presso Mantova.

Il Costa fu servile più del Mantegna. Come ci fa sapere il Vasari descrivendo le opere del distrutto palazzo di s. Sebastiano a Mantova, Lorenzo vi dipinse « il marchese Francesco (Gonzaga) condotto da Ercole per la via della virtù sopra la cima d'un monte consecrato all'eternità. In un altro quadro si vede il marchese sopra un piedistallo trionfante con un bastone in mano, e intorno gli sono molti signori e servitori suoi con stendardi in mano tutti lietissimi e pieni di giubilo per la grandezza di lui.... » Un'altra volta dipinse pure il Gonzaga in pompa magna con i distintivi « di generale di s. Madre Chiesa; » e, se il marchese non moriva, forse lo avrebbe rappresentato come Padreterno. Sulla via, c'era.

Capisco: i tempi correvano brutti e il detto coercitivo, *o bere o affogare*, era innalzato a regime di vita e di governo. Ma è ben doloroso l'apprendere, che artisti di grande valore si confusero alla folla variopinta dei leziosi cortigiani, eternando nelle tele e nei marmi le goffaggini dell'adulazione.

Con la morte di Francesco Gonzaga (1519) e con la successione di suo figlio Federico, la Corte di Mantova divenne un centro intellettuale, ma falso, mendace, servile più di prima. A Federico non bastò esser nominato *Capitano di santa Madre Chiesa;* non soddisfece la sua ambizione l'aver cambiata la corona di marchese con quella di duca; gli sembrarono cosa da poco i vasti dominii del Monferrato, che gli fecero cingere un'altra corona.

Due corone per una testa - abbenchè gonfia di sogni - non eran poche, ma lui voleva di più. Intanto, perchè il suo nome fosse circondato da un'aureola di gloria, mise la sua persona in vista dei letterati e degli artisti, e disse loro: illustratela!

Misericordia!... non ci volle altro per quel branco di adulatori, smaniosi di farsi grandi e di attingere nella borsa del magro tesoro, a forza di bruciare incenso sotto il naso del padrone.

I letterati della Corte - Equicola, Lampridio e Castiglioni - scrissero le lodi di Federico in prosa e in versi: il Giovio, l'Aretino e anche l'Ariosto, lo incensarono da lontano. Nella Corte era un succedersi di madrigali, una svenevole ammirazione per ogni atto del principe, un dolce suonare di liuti, che seguivano, con gli armonici accordi, le voci bianche dei paggi. Nelle acque del Mincio, che lambiva un lato della reggia, cantavano a gran voce le rane, emblema vivente e saltellante dei cortigiani d'ogni tempo.

Ma, tra quella folla di oziosi adulatori, qualche eccezione ci fu. Per esempio: Lorenzo Leonbruno [1], che apprese dal Costa l'arte dei colori, e non quella dell'adulazione. Egli fu pittore e architetto militare della Corte Gonzaga, ma tenne alto il decoro di artista, passando altero, senza ostentazione, tra la folla dei cortigiani dalla schiena pieghevole. Per questo non ebbe fortuna.

Lorenzo Leonbruno fin dal 1511, si trova notato quale castellano e pittore nel libro degli stipendiati del Gonzaga. Come sembra certo, egli apprese gli elementi dell'arte dal Mantegna, ma poi, alla venuta del Costa, ne divenne discepolo.

Nel 1521, mandatovi dal Gonzaga, fu a Roma per un mese, e con la guida intellettuale del Castiglioni - che si mostrò molto riservato ricevendo il prediletto del suo principe - ebbe campo di esaminare i monumenti classici e le opere di Raffaello e di Michelangelo.

Ritornato a Mantova, dipinse nel *Castello*, nel palazzo di *s. Sebastiano* e in quello di Marmirolo; e le sue opere ottennero l'approvazione del Costa e gli elogi del Gonzaga, che lo favorì con larghe dotazioni.

Ma - come ho già detto - il Leonbruno non era nato per fare il cortigiano, perciò la sua stella tramontò presto. Accortosene a tempo, nel 1531 si trasferì a Milano, con la speranza di passare al soldo del Duca Francesco Maria Sforza [2].

In quella Città egli seppe che il Gonzaga si era deciso di affidare ad altri la fabbrica delle fortificazioni di Porto, delle quali Lorenzo aveva disegnata la prima pianta; e ne provò tanto dolore, che, scrivendo su tal soggetto a Stazio Gaddo [3], esclama; - « So certo che questo venirà tutto a danno della Excellencia

1) Nacque a Mantova nel 1489: morì a Milano in epoca incerta: si ritiene nel 1537.

2) È giustizia notare che Lorenzo Leonbruno ricevè, finchè visse, un assegno annuo dalla Casa Gonzaga. Con questo egli potè vivere a Milano nell'attesa di essere prescelto come pittore di quella Corte, ciò che non avvenne. Fino al 1537 il nome di Leonbruno figura tra gli stipendiati del Gonzaga, poi scompare; ma da quell'anno non si ha più notizia del pittore, il che fa credere che egli sia morto in quel tempo.

3) Lettera pubblicata dal Prandi (Vedi Bibliografia).

del sig. Ducha, et a vergogna de li Superiori de tal fabrica ». Poi, cambiando tono, termina col manifestare all'amico la tristezza che lo invade - « Io credo - egli dice - che sero consolato con bona provisione come el (col) sig. Ducha de Milano da poi che la mia fortuna non vole che possa aver bene in la patria mia; in la quale più volentieri staria come (con) uno scudo al mese che con quattro fora ».

Leonbruno, innanzi la sua partenza da Mantova, sperò di essere prescelto alla carica di primo pittore di Corte, poichè il Costa non godeva più i favori del Gonzaga; ma il Castiglioni aveva proposto l'amico Giulio Romano, e il marchese Federico - che in quel momento tenevasi molto caro il suo ambasciatore [1] - accolse la proposta con sollecitudine, e l'artista con i massimi onori.

L'arte di Lorenzo Leonbruno - secondo il Prandi - fu sublime, ma dai tre disegni [2] che vediamo riprodotti nella monografia del citato storico, questa sublimità non risulta evidente; ne io so trovarvi il celestiale sentimento mistico, che il Prandi esalta coi più esagerati aggettivi.

Anzi, per quello che posso giudicare dalle incisioni vedute, ritengo che Leonbruno sia riuscito assai più nella pittura profana, che in quella sacra. Infatti la *Sfida musicale tra Pane e Apollo* è disegnata con finissimo gusto. In questa composizione la figura del re Lidia ha linee magistrali e, nell'insieme, si mostra di una bellezza perfetta e virile, mentre l'Apollo ha troppo del femmineo, specialmente nella fattura della vita e dei fianchi. Qualcuno riscontrò questo difetto anche nel volto; il nostro autore lo scusa citando le statue classiche degli ermafroditi, dimenticando che Apollo era un maschio autentico.

Le altre figure del quadro - Pane e Mida - sono correttissime e riproducono il personaggio mitologico con giusta espressione; perciò quest'opera di Leonbruno, giudicandola almeno come disegno, basta a toglierlo dalla mediocrità. Ma eguali meriti io non rilevo nella pingue mezza figura del *s. Girolamo* - assolutamente priva di sentimento - che il Prandi vuole mistica e superiore, come espressione biblica, ai due s. Girolamo dipinti da Lodovico Caracci e dal Perugino. Il confronto è così sproporzionato, che mette a nudo l'ingenua presunzione dello storico: quella d'innalzare una statua più grande del vero al soggetto delle sue ricerche, per averne almeno un briciolo di gloria. Ormai è cosa vecchia: quando non c'è più un'America da scuoprire, s'inventa.

Nella *Sepoltura di Cristo* - del medesimo Leonbruno - noto, fra l'altro, un grave difetto nella testa del Nazzareno, sproporzionata al corpo. Il Prandi esalta

---

1) Scrive il Prandi: - « Dovea il Castiglione per comandamento del Papa andare all'Imperatore Carlo V. Supposto che il marchese Federico aspirasse all'onorifico titolo di Duca, che ottenne nel 1530, l'eloquenza del Conte, e la molta destrezza sua nel trattare affari di Corte, poteva essergli di grandissima utilità presso quel monarca, per conseguire quanto bramava ».

2) Rappresentano: *s. Girolamo*, del quale parlerò trattando di s. Orsola; la *Sfida musicale tra Apollo e Pane*; la *Sepoltura di Cristo*. Gli affreschi citati più avanti furono distrutti: i quadri di cui parlo ora, non so ove sieno.

quest'opera fino all'inverosimile, restando ammirato specialmente della figura di Gesù, che egli vede abbandonata e cadente

. . . . . « come corpo morto cade ».

Figurarsi: il Nazzareno è posto, quasi seduto, in grembo della Madre, e le sue gambe piegate non toccano il suolo, come se qualche mano invisibile le tenesse sospese. A me sembra che Leonbruno, volendo rappresentare la rigidità della morte nelle membra del Nazzareno, avesse dovuto figurarlo nella posizione tenuta sulla croce; ma dal momento che egli pensò di dare alla figura un aspetto di completo abbandono - come fecero i più grandi maestri - quelle gambe sollevate rappresentano un controsenso.

Il Prandi parla poco degli errori del nostro pittore e li giustifica tutti a forza di filosofia e di ricorsi critici e letterari; ma, in faccia alla *vera* rappresentazione della morte, i voli eruditi e classici bisogna che lascino il posto alla natura.

Torniamo al Costa.

Le opere che egli eseguì a Mantova andarono quasi tutte perdute [1], mentre i non pochi dipinti del nipote Lorenzo, si dànno per suoi. In questa famiglia di artisti la confusione è grande, e le pitture dell'uno - abbenchè differenti di stile - vengono attribuite all'altro con sorprendente facilità. Di più: i gradi di parentela si trasformano e si moltiplicano in forza delle tradizioni, e la famiglia Costa diviene un esercito [2].

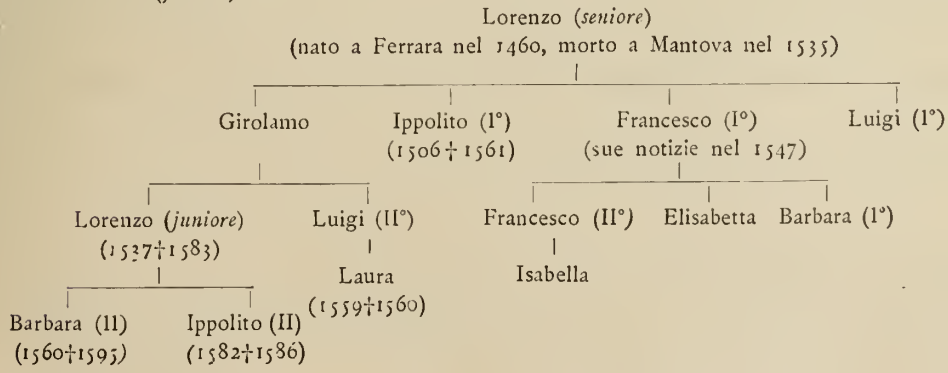
Ho già detto che Federico Gonzaga, uomo d'armi e di penna, subì il fascino dell'ambizione; e che l'ambiente estetico e letterario da lui formato con amorosa

---

1) Delle opere sacre che ancora rimangono, parlerò quando mi favorirà l'occasione.

2) Onde ridurla alle sue vere proporzioni, credo opportuno pubblicarne l'*albero genealogico*, da me ricomposto. Lo riprodusse già il D'Arco, ma incompleto più del presente.

Noto prima che la famiglia Costa ebbe origine a Ferrara e discendenza a Mantova. Infatti Francesco e Luigi (figli di Lorenzo, *seniore)* e i discendenti di loro e di Girolamo, nacquero a Mantova e credo vi morissero tutti. Si ha poi notizia di Fermo e Mattia Costa, pittori, che fiorirono nel XVI secolo, i quali non appartennero alla suddetta famiglia, il cui nome si estinse col ramo femminile. Isabella, figlia di Francesco (II), fu moglie di Antonio Facipecora Pavesi. I Costa furon tutti pittori. Emersero Lorenzo (*seniore),* Ippolito e Lorenzo (*juniore*).



cura nella sua Corte, trattando con larghezza regale artisti e poeti, non prese fiamma dall'esercizio sereno e severo delle arti e delle lettere, ma dal sentimento borioso dell'adulazione.

Non voglio accusare il Gonzaga di aver creato un cenacolo d' intellettuali per averne esclusivamente lustro: egli poteva farne a meno, e non fu soltanto alla sua scuola che l' arte e le lettere divennero serve di chi le pagava. I tempi volevano schiene basse e ingegni transigenti, poichè la rigidità era solo ricercata nel metallo delle armi.

Federico Gonzaga seguì l'esempio degli altri principi, e perchè le sue gesta fossero rappresentate con buona tavolozza o cantate con versi melodiosi, egli si circondò di artisti e letterati di grido. Così - almeno per una via traversa - fu grande mecenate di tutte le arti.

Durante il soggiorno di Lorenzo Costa a Mantova, accaddero due fatti artistici di eccezionale importanza, dovuti a Federico: la venuta di Tiziano Vecellio e di Giulio Romano.

La vigoria artistica di Lorenzo Costa, ormai più che sessantenne, declinava rapidamente; d'altra parte la fama della meravigliosa *Assunta* del Vecellio correva il mondo, e il Castiglioni scriveva da Roma al duca, portando al cielo le opere del Pippi.

Federico, desideroso di ringiovanire la Corte, pose in seconda linea il vecchio pittore e - col mezzo di Giambattista Malatesta, mandato in missione a Venezia - invitò il Vecellio a recarsi a Mantova [1].

Egli vi giunse nel gennaio del 1523, ma partì quasi subito per Ferrara, allo scopo di eseguire alcuni lavori per commissione del duca Alfonso d'Este; poi, in altri tempi, aderendo alle preghiere del Gonzaga, fu nuovamente ospite della sua Corte [2].

Tiziano Vecellio (1477 † 1576) lavorò molto per Federico e ne ebbe vantaggi materiali [3] e altissime lodi. Tralasciando le opere profane - che escono dal mio compito - cercherò di riunire, in un fuggevole cenno, i dipinti di soggetto sacro eseguiti per Mantova dal meraviglioso pittore, togliendone le notizie dai documenti raccolti con minuziosa cura dal Braghirolli, e dagli inventari della Corte ducale.

Il 5 febbraio del 1530, il Malatesta scriveva da Venezia al duca Federico: - « Tuciano m'ha fatto vedere gli quadri chel fa per V. S. Quello di *Nra. Donna con s. Catherina* »..... « promette darlo a V. Ex^la^ al principio di Quaresima ».

Questo dipinto passò certamente in possesso del duca, perchè nell'*Inventario della galleria Gonzaga* - compilato nell'anno 1627 - si trova « un quadro con la

1) Il Vasari scrisse che Pietro Aretino consigliò il Duca a chiamare Tiziano alla sua Corte. Ciò è contradetto dai documenti pubblicati dal Braghirolli.

2) Negli anni 1529, 30, 32, 33, e 36.

3) Dovrò parlare lungamente del Tiziano e delle sue relazioni col Duca, trattando della chiesa di Medole, ove si conserva tutt'ora un dipinto che si ritiene del grande maestro.

Madonna ed il Bambino et santa Caterina, di Tiziano Vecellio ». Fino a quell'epoca dunque, il dipinto restò a Mantova, ma poi scomparve. A qualcuno sembra di averlo ritrovato al Louvre, sotto il nome di *Madonna del Coniglio,* e ciò può essere, abbenchè il Malatesta, dando un cenno del quadro, non parli di questa mite e appetitosa bestiola.

Il 6 agosto del medesimo anno Messer Agnello - ambasciatore del duca a Venezia - scriveva a Calandra, segretario del suo principe, per sapere se il *s. Sebastiano* del Vecellio aveva incontrato il gusto del Gonzaga.

Si trattava di una copia [1] e di un regalo, e abbenchè il proverbio avverta che *a caval donato non si guarda in bocca,* era lecito che il pittore volesse conoscere il giudizio uscito dalla bocca dell'illustre personaggio, che aveva ricevuto il dono.

Non so che cosa rispondesse il Duca, ma non è difficile supporlo, dato l'affetto che egli nutriva per il sommo pittore e la bellezza dell'opera.

Il 21 febbraio del 1531 il Tiziano consegnò a Messer Agnello un quadro rappresentante *s. Girolamo,* dicendo - con somma modestia - che il dipinto non era di completo suo gusto, e che avrebbe voluto tenerlo qualche altro giorno nelle mani, « per far cosa eccellente e degna del principe ». Ma il duca ne fu contentissimo, e ringraziando il pittore per avergli inviata un' opera veramente superba, lo pregò di dipingergli una santa *Maddalena peninente,* « bellissima e lagrimosa più che si può », perchè voleva donarla a Vittoria Colonna marchesa di Pescara, donna di alte virtù, di grande bellezza e di agile ingegno.

La *Maddalena* fu dipinta dal Tiziano in soli trenta giorni; e inviandola al duca, gli fece scrivere dal solito ambasciatore: - « V. Ex. non ha avuto cosa alcuna delle sue (del Vecellio) che sii al paragone di questa et pensa (lo stesso autore) che V. S. ne resterà satisfatta ».

Andò proprio così; il Gonzaga fu tanto soddisfatto di quella *Maddalena,* che, dimenticando di averla promessa in dono alla marchesa Colonna, la tenne per sè, [2] facendo rispondere al Tiziano che di quante cose di pittura egli aveva veduto, non gli sembrava ve ne fosse una più bella.

Il 3 agosto del 1535, il duca Federico fece scrivere al Tiziano perchè gli eseguisse una copia del *Cristo,* che altra volta gli aveva donato. Forse il primo quadro era troppo piccolo, ed egli desiderava di avere una figura di grandezza naturale.

Anche questo dipinto fu eseguito in un mese e spedito al duca, ma non so dove si conservi attualmente.

Per completare queste notizie, riporto dall'inventario citato l'elenco di altre opere, di mano del Vecellio:

---

1) L'originale era stato dipinto dal Tiziano dieci anni innanzi, per il legato del papa. Il quadro, come ci fa sapere il Campori, *destò l'ammirazione di tutta Venezia.*

2) Anche questo quadro si trova notato nell'inventario del 1627. Fu poi venduto insieme agli altri capolavori al re d'Inghilterra.

Un quadro dipintovi N. S. deposto di croce, con le Marie et s. Giovanni; una *Madonna con puttino in braccio;* il *Presepio.*

Resulta, anche, che la nobile famiglia Cavriani di Mantova possedeva una tavola, con la firma del Vecellio, rappresentante la *Vergine* in piedi col *Bambino,* fiancheggiata da *s. Cristoforo* e da un *santo vescovo.*

E poi... c'è l'*Assunta* o l'*Apparizione* di Medole, il grande quadro che dovrò esaminare in seguito, e che - secondo una seria tradizione - sarebbe stato dipinto dal Vecellio negli ultimi anni della sua vita, mentre era ospite venerato dei Medolesi. Opera degna del grande pittore e della cortesia inarrivabile, di quel popolo forte e buono.

Ed eccoci a Giulio e alla sua memorabile venuta: alla folla degli Dei mitologici, che prendono il posto delle immagini angelicate. Roma e Grecia trionfano, e quando una sacra figura si mostra nella forma arridente e nella morbidezza delle carni, è come una visione di luce, ma puramente terrena.

L'ideale della bellezza corporea, ha fugato il sentimento mistico: Giulio Romano esercita pure il suo pennello nella pittura sacra[1]; e sopra le tele e sulle pareti appaiono Vergini, Santi e Martiri, che rappresentano il trionfo dell'arte, ma non quello della fede.

Rappresentano il trionfo dell'estetica senza la fiamma dell'idea: la glorifizione della forma, priva di spirito: la copia venusta del vero, e la freddezza naturale del modello.

Tiziano non fu mistico, ma comprese che un'opera d'arte doveva fondere il bello con l'ideale; e se tavolta le sue immagini sacre rassomigliano alle stu-

---

1) Credo di poter dare un elenco quasi completo delle pitture di soggetto sacro eseguite *interamente* dal Pippi. Vi unisco anche due opere che egli disegnò e ritoccò in ultimo.

A Roma: - *s. Cecilia* (copia da Raffaello) ora nella galleria di Dresda - *s. Elisabetta* e *s. Margherita,* nel palazzo Ghigi - *La Vergine col Bambino e il piccolo Giovanni,* in Vaticano - *Madonna della gatta* (scomparso?); era nel palazzo Farnese, e a Mantova se ne conservò una copia - *Flagellazione di Gesù,* nella chiesa di s. Prassede - *Lapidazione di s. Stefano,* nella chiesa di s. Stefano a Genova - *Madonna* e *Santi,* per la chiesa di s. Maria dell'Anima - *Le quattro istorie della Maddalena e dei quattro Evangelisti* (distrutto) - *Cristo che appare a Maria Maddalena* (scomparso) - *Sposalizio di s. Caterina* (distrutto).

A Mantova: - *Storia del P. Sangue* (cartoni suoi, esecuzione di Rinaldo Mantovano) nella chiesa di s. Andrea - *La natività di Gesù,* per la stessa chiesa; ora si trova al Louvre - *Lavanda del Gesù* o *Madonna della catinella*; galleria di Dresda - *Natività del Signore* (scomparso) - *s. Girolamo* (perduto) - *Cristo morto*; per commissione di Tommaso da Empoli (non so ove sia) - *Cristo morto,* per la chiesa di s. Domenico (perduto per incuria) - *Salita al Calvario,* per la chiesa di s. Paola (fu fatto in pezzi!) - Gli affreschi di s. Marco (distrutti) - *Gesù con gli Apostoli,* per la chiesa di s. Benedetto Po (perduto) - *La Trasfigurazione,* piccola medaglia attribuita a Giulio, nella chiesa suddetta - *s. Pietro e Paolo chiamati da Gesù* (cartone di Giulio, esecuzione di Fermo Guisoni), per il Duomo; ora è al Louvre - *Madonna della Lucertola,* nella galleria Pitti a Firenze - *Madonna dei fiori,* nella sala detta la Tribuna a Firenze.

Recapitolando: Giulio eseguì 24 opere di soggetto sacro (calcolando anche quelle due in cui lo aiutarono gli allievi Rinaldo e Guisoni); di queste, sette andarono distrutte, quattro scomparvero, quattro sono all'estero e una è perduta. In Italia ne restano otto soltanto, tra le quali ve ne sono due dipinte da' suoi allievi e una a lui attribuita. Povera arte italiana!

pende contadine del Cadore, dimostrano però nelle figure e nei volti un raccoglimento cristiano.

Giulio, invece, « nel trattare argomenti sacri - come nota il D' Arco nella *Vita del Pippi* - veste donne santissime di una bellezza di tal genere, che suscita nelle anime meno castigate sentimenti e desideri sconvenienti, ed opposti alla qualità del soggetto; e mette tanto di povero nel volto di que' suoi vecchi da ispirare tema, anzichè devota ammirazione e fidanza ».

Ma nella pittura profana, nella riproduzione dei vizî, nella espressione del godimento carnale, Giulio Romano fu grande nonostante i difetti della sua tavolozza, che non ebbe vigoria e abusò di colori freddi o neri.

Fu grande e immorale. Il D'Arco, che mise all'aria l'archivio Gonzaga, per difendere il Pippi dall'accusa di avere illustrati i sonetti lascivi dell'Aretino, parla di un quadro (scomparso) che Giulio dipinse per Federico, il quale lo donò a quel vero mecenate delle arti e delle lettere, che fu Vespasiano Gonzaga di Sabbioneta. Il dipinto rappresentava *due amanti*, e il D'Arco lo descrive così:

« Con figure poco meno grandi del vero dipinse Giulio in quest'ultimo quadro due giovani amanti.... Non è a dirsi con quanta verità in quest'opera Giulio esprimesse la avidità dei due amatori, e come ottimi sieno i contorni e quale mirabile contrasto formino le membra delicate della femmina con quelle vigorose del giovane ».

Poi, il D'Arco, dimenticando di aver difeso Giulio dalla taccia d'immorale, scrive questo giudizio: - « Forse nel Pippi dall'amicizia di Pier Aretino nacque il piacere di trattare gl'inverecondi argomenti » - e, dopo ciò, almeno per questo lato, l'opera di Giulio mi sembra giudicata in modo esauriente.

Nelle pitture di soggetto cristiano che egli operò a Mantova, si riscontra sempre la deficienza di espressione biblica; e qualche volta la sacra rappresentazione prende l'aspetto di un quadretto di genere, in cui una buona famiglia accudisce alle più intime necessità, nel segreto delle pareti domestiche. Perciò la *Lavanda di Gesù* [1], nella quale il Bambino è posto dalla Madonna entro un bacile, e sembra che protesti, col fervore delle membra, per il bagno freddo e non desiderato, è una bella pittura, ne sono convinto, ma può rappresentare la Sacra Famiglia come quella d' un semplice operaio. Giacchè, fino a prova contraria, quando i bambini sono sporchi, si lavano.

Nella *Madonna della gatta* [2] il domestico felino attraeva gli sguardi assai più delle sacre figure, come se il quadro avesse avuto per soggetto la *gatta della Vergine*.

Il D'Arco, giovandosi della riproduzione del dipinto, lo descrive così:

« Siede la Vergine avendo fra le braccia Gesù, cui Giovanni presenta alcuni

1) Si conserva nella Galleria di Dresda sotto il nome di *Madonna della catinella*.

2) Giulio la dipinse a Roma, ma qui ne fece eseguire una copia da un suo allievo. L'originale si trovava nel palazzo Farnese, ora non so ove sia. La copia scomparve.

frutti e dei fiori. Sant'Anna da un lato genuflessa, avidamente contempla il divin bambinello. Nel fondo del quadro, quasi fuor d'opera, sta s. Giuseppe al limitare della stanza soffermandosi ad ammirare quella santa famiglia, e nel volto gli si legge il contrasto fra il timore di disturbare quella scena affettuosissima, e il desiderio di prendervi parte più davvicino. Si possono notare però in questo quadro due difetti: l'atteggiamento troppo familiare della sant'Anna, che tiene appoggiate ambe le braccia sulle ginocchia di Maria, e d'una mano fa appoggio al mento; ed una profusione di accessori. Il primo è forse un sacrificio al complesso del componimento, da cui emerge un gruppo di estrema bellezza: meno scusabile è il secondo, e lascierebbe credere che Giulio non fosse ancora convinto del pregio sommo della semplicità e credesse che la moltiplicità delle sensazioni, e non la forza e l'accordo loro, valesse ad aumentare l'impressione: seppure questo secondo difetto non è stato introdotto da chi riprodusse il dipinto ».

Da ciò rileviamo che il gruppo delle figure era di estrema bellezza, ma che la rappresentazione non esciva dal campo delle scene familiari. A dimostrarlo basti l'atteggiamento di s. Anna, la quale, per giovare all'insieme pittorico, manca di rispetto al sentimento biblico.

Nella *Natività del Signore* [1], Giulio Romano ritrasse fedelmente la Boschetti - che gli commise il quadro - nel volto della Vergine, innalzando al celeste trono una buona signora, amante dell'arte e degli artisti, che viveva tra le mura di Mantova.

Il caso non era nuovo in quei tempi, e pure Raffaello aveva riprodotto la Fornarina nella *Madonna della seggiola*; in quella soave pittura, che ha l'incanto della più dolce manifestazione d'amore materno, ma che non risponde all'ideale concetto del sentimento biblico. Il caso non era nuovo, però, Giulio - per quanto rilevo dalle descrizioni che rimangono - fu eccessivamente naturalista, e il quadro ebbe certo un resultato negativo; poichè i Mantovani pregavano con molta devozione la Madre di Cristo, ma la fede li abbandonava quando dovevan rivolgere le loro preci alla immagine di una concittadina, che giornalmente si mostrava per le vie di Mantova.

Secondo il mio concetto, l'opera di Giulio fu, nell'insieme, puramente estetica; nella tecnica, poi, seguì tre maniere: dapprima si attenne con molta fedeltà agli insegnamenti e allo stile di Raffaello, tanto è vero che il sommo urbinate affidava a lui, al più fido discepolo, i lavori di maggior conto; poi, Giulio - dopo la visione del *Giudizio universale* - fuse la soavità raffaellesca con l'energica maniera di Michelangelo; infine, durante il suo lungo e laborioso soggiorno presso la Corte dei Gonzaga a Mantova, il poderoso artista concepì e adottò una maniera - non priva di grandi pregi e di notevoli difetti - che alla linea maestosa

---

1) Il quadro passò nelle mani del duca Vespasiano Gonzaga, poi scomparve. Qualcuno ritenne di averlo veduto nella galleria del cardinale Ruffo di Ferrara.

accoppiava una grande originalità di pensiero. Ma nel colorito, a Mantova come a Roma, egli non seppe liberarsi dai difetti che talvolta furono rimproverati allo stesso Raffaello: cioè, fiacchezza di tinte e abuso di neri.

La scuola di Giulio [1], salvo poche eccezioni, rispecchiò con somma fedeltà le sue idee, rinnovando il caso lamentato col Mantegna: quello, cioè, di un indirizzo d'arte unico e tirannico, che non lascia campo di affermarsi all'iniziativa individuale. In tal modo l'arte diviene un esercizio monotono, scimmiesco, privo di attraente originalità. Diviene una cosa inutile e grottesca, come, in letteratura, l'imitazione servile dei sommi scrittori.

Cosicchè, in massima, gli scolari del Mantegna e del Pippi si possono confrontare agli insanabili petrarchisti, che sbadigliavano i loro versi alle madonne terrene, capaci di comprendere quelle passioni rimate. Mettendo la pittura in luogo della poesia, avremo la medesima povertà d'inspirazione, di concetto e di forma; avremo la stessa miseria artistica, che invece di dormire sonni tranquilli nelle candide pagine di un libro, si manifesta sulle tele, a cui i secoli hanno dato l'unico pregio: il colore del tempo.

Dopo Giulio Romano, il primo pittore che seppe emergere dalla turba delle mediocrità, fu Ippolito Costa (1506 † 1561) allievo dello stesso Pippi. Nei primi passi dell'arte egli fu un servile copista della maniera di Giulio, ma poi se ne distaccò; e sembrandogli che l'essere pittore dei Gonzaga gl'imponesse l'obbligo morale di seguire lo stile del maestro - tanto ammirato a Corte - con un atto simpatico di ribellione rinunziò agli stipendi del duca e aprì scuola per conto proprio (1538), mettendosi di fronte a Giulio Romano, lo Czar del cinquecento, l'imperatore di tutte le arti.

Bernardo (o Bernardino) Campi (1522 † dopo il 1590) da Cremona [2] - che

---

1) Dalle mie ricerche resultò che furono allievi di Giulio Romano - formando la sua scuola di Mantova - i seguenti artisti:

Pittori - Benedetto Pagni da Pescia - G. Battista Giacarolo - Rinaldo da Mantova (1510† ?) - Fermo Guisoni - Fabrizio (o Francesco) Perla - Ippolito Costa (1506†1561) - Antonio da Pavia, già scolaro del Mantegna - Camillo da Mantova - D. Giulio Clovio di Croazia (1498†1578) - Bernardino Campi, poi scolaro d'Ippolito Costa (1522† dopo il 90) - Giulio Campi (1500†1572) - Lattanzio Gambara - Fermo da Caravaggio - Sebastiano de' Conti - Gian Francesco dei Fiori - Ottaviano de' Zuccoli - Domenico Pisalongo - Luca Guazzo - Gaspare da Verona - Massimiliano da Lodi - Maestro Anastasio (del quale non resulta il cognome) e i suoi figli Brunovo e Giulio - Di Lucca da Faenza - Bartolomeo Sacchi detto *Domenedio*, già scolaro del Mantegna (1456†1542) - Benedetto Bertoldi detto il *Pretino* - Giorgio della Vacca (1496†1576) - Vincenzo Bassani - Aurelio da Crema - Bozzino - Torbido Francesco detto il Moro veronese (circa il 1486 † 1545), che il Vasari vuole allievo di Giulio. I cronisti mantovani lo chiamano Dognolo o Dongolo - Battista da Mantova, forse scambiandolo con Giambattista Del Moro, allievo del Torbido.

Architetti - Battista Bertani (1516†1576) - Battista Coo o Covo, già scolaro di Leonbruno (?†1549).

Scultori - Francesco Primaticcio già scolaro del Bagnacavallo (1490†1570) - G. Battista Briziano o Brinziano chiamato erroneamente o Mantovano, o Scultori, o Ghisi o Speroni (Vedi Cattedrale).

Incisori - Giorgio Ghisi.

2) Alcuni errarono dicendolo allievo di Lorenzo Costa (*juniore*).

aveva studiato col Pippi gli elementi della pittura - e Lorenzo Costa *(juniore)* (1537 † 1583), si legarono a lui, formando una triade artistica che ebbe grande fortuna.

Bernardino Campi - le cui maggiori opere si conservano con religiosa cura nella sua vetusta Cremona - ebbe una maniera che ricorda in qualche parte lo stile del Pippi. Aperta scuola nella sua città natale, vide intorno a sè una falange di discepoli, tra i quali emersero Antonio Rivolti, Giulio Ruboni, Alberto Cavalli, Andrea Scutelari e Michelangelo Veronese.

Il Campi lavorò anche agli stipendi di Vespasiano Gonzaga, a Sabbioneta, capitanando una larga schiera di pittori: Pietro Martire, Giov. Paolo Pesenti, il Fornaretto Mantovano, Giovanni e Cherubino Alberti, Camillo Ballino e Bartolomeo Conti.

Lorenzo Costa fu dapprima discepolo del Bertani (e non del Pippi), poi s'inspirò sulle opere di Giulio, infine - dopo la scuola d'Ippolito, la sua dimora a Roma e gl'insegnamenti dello Zuccheri - dette al proprio stile un indirizzo classico, ingentilito con le goffe preziosità del nascente barocco. Egli figura tra i pochi artisti fortunati che ricevono il bacio della fama, quando la vita arride con tutte le seduzioni della giovinezza [1]. Fama grandissima e non meritata come quella del Campi, perchè il nostro pittore mancò di vigoria e di originalità.

Anche Lorenzo Costa *(juniore)* aprì scuola a Mantova ed ebbe allievi che lo superarono. Tra i migliori si ricordano Teodoro Ghisi, Ippolito Andreasi (detto l'*Andreasino*), Giovanni Giacarollo e Pietro Facchetti. Quest'ultimo, abbandonata la scuola del maestro, si recò a Roma, ove acquistò fama come pittore di ritratti.

Teodoro Ghisi [2] - o Ghigi - (1537 † 1601) mancò di originalità. Alle sue prime pitture egli dette l'impronta dell'arte che Lorenzo Costa aveva appresa dallo Zuccheri, e poi ingentilì sempre più la sua maniera, rendendola vaga nel colore, vaporosa e artificiale; allontanandosi sempre più dalla scuola dei naturalisti.

Ippolito Andreasi (1548 † 1608), chiamato volgarmente l'*Andreasino*, ebbe ingegno maggiore e più agile del suo compagno di studi, il Ghisi. Anch'egli seguì dapprima la maniera di Lorenzo Costa, ma poi se ne distaccò, inspirandosi sulle opere che Francesco Mazzuola detto il *Parmigianino* (1503 † 1540) aveva dipinto con grande onore in s. Giovanni Evangelista e nel castello di Fontanellato a Parma. I quadri dell'Andreasi son condotti con molta serietà: il disegno è correttissimo, il colorito ha il sommo pregio d'una freschezza incantevole, la

---

1) Nel *Necrologio* di Mantova è notata la sua morte con questa aggiunta: - « Fra i moderni pittori famosissimo ».

2) Il D'Arco lo notò tra i discepoli del Pippi. È un errore, perchè quando questo morì (1546), il Ghisi aveva appena dieci anni; si legge pure che l'Andreasi, nato due anni dopo la morte di Giulio, fu suo discepolo! Altri notarono tra gli stessi discepoli Lorenzo Costa *(juniore)*, che nell'epoca medesima aveva nove anni. Seguitando nelle ricerche, si troverebbero forse i bambini lattanti che vanno a scuola di pittura!

composizione si presenta con magistrale armonia di linee [1] abbenchè un po' manierata, come le opere del suo inspiratore.

Con questi due pittori, anche gli ultimi accenni della scuola di Giulio Pippi scomparvero, poichè

« ogni cosa mortal passa e non dura ».

Una maniera novissima e tronfia s'impose con sorprendente fortuna: l'arte si presentò nelle forme goffe e atletiche di una donna cannone, acquistando in salute e perdendo in gentilezza.

Con quelle braccia possenti, con la forza eccezionale dei muscoli, i quali, nelle tele o nei marmi, sembravano vibranti, il trionfo era sicuro: i critici, d'innanzi a quei gruppi di nervi pronti a scattare come molle compresse, si ritirarono prudentemente, e l'arte passò trionfatrice in mezzo a loro, mostrando le audacie del busto e l'opulenza dell'anca.

In questo periodo fiorì Francesco Borgani (1587 † 1624), che s'inspirò sui dipinti d'Ippolito Costa. Lasciò molte opere di soggetto sacro non prive di merito, le quali dimostrano che l'artista non bevve soverchiamente alle fonti inquinate del barocco.

Egli, dunque, non fu una vera mediocrità, ma venne superato dal suo contemporaneo Antonio Maria Viani, architetto [2] e pittore, che il duca Vincenzo Gonzaga, vistolo operare in Baviera (1598), volle avere al suo stipendio.

« I molti quadri che dal Viani furono eseguiti in Mantova - scrive il D'Arco [3], che ebbe modo di studiarne la maniera su varie opere - palesano come costui ponesse sempre grande studio per sorprendere i riguardanti, nessuno per commoverli, ed usasse nella distribuzione dei personaggi dipinti i meschini artifici, adoperati nelle rappresentazioni in teatro, con cui le figure risultano aggruppate nel mezzo della scena ».

Il D'Arco ha colto nel segno, perchè i dipinti del Viani possono servire per modello ai compositori di *quadri viventi*, in cui le figure si aggruppano in pose accademiche e mostrano le grazie che le adornano, per attirare gli sguardi del pubblico.

Il Viani disegnò e colorì con grazia, ma difettò nella prospettiva aerea, per eccessiva abbondanza di luci. Anche in ciò fu dunque teatrale, immaginando che le apoteosi accademiche che egli ritraeva nei suoi dipinti, dovessero rifulgere di luce come il finale d'un ballo.

Domenico Feti di Roma (1589 † 1624) discepolo di Lodovico Cardi detto il *Cigoli* (1559 † 1613), successe al Viani nella carica di pittore della Corte Gonzaga.

Allevato da un pittore eclettico qual'era il *Cigoli*, saturo di classicismo, fortificato dalla visione delle opere del Buonarroti e ingentilito dallo stile del *Correggio*,

---

1) Avrò campo di parlare dell'Andreasi e del Ghisi illustrando gli affreschi da loro eseguiti nella Cattedrale di Mantova.

2) Vedi chiesa di s. Orsola.

3) *Delle arti e degli artefici...*

il Feti uscì presto dalla cerchia dei mediocri, affermandosi con originalità di stile e di pensiero.

Egli venne a Mantova - giacchè la chiamata del duca lo favoriva ne' suoi voti - per istudiarvi le opere del suo grande concittadino, di Giulio, di cui subì l'influenza. Ma desideroso di unire alla classicità della linea, la soavità e la vigoria del colore, si trasferì momentaneamente a Venezia attrattovi dalle opere del Tiziano e del Tintoretto, ove - a soli trentacinque anni - lo colse la morte [1].

Domenico Feti lasciò un grande rimpianto, poichè - giudicandolo dalle opere che eseguì, mentre andava formandosi il suo temperamento artistico - gli era riservato un avvenire brillante. Le composizioni de' suoi quadri sono grandiose: le figure hanno la vigoria michelangiolesca: gli scorci ricordano le arditezze - felicemente superate - dei più grandi maestri. La maniera del Feti rappresenta l'unione armonica di varie scuole: la sintesi del periodo artistico, che va da Michelangiolo a Pietro Paolo Rubens; il quale, operando a Mantova [2] - come vedremo tra poco - influì molto sullo stile del nostro pittore.

Il conte D'Arco - la cui serenità, in questo caso, è molto dubbia - giudica severamente il Feti, dicendo che nei concetti *fu volgare e ignobile.*

Poi, soggiunge: - « Se Domenico avesse vissuto in tempi meno corrotti, forse avrebbe potuto colla sua immaginazione fervente elevarsi ad un grado sublime, ma sedotto da false dottrine sacrificò invece il pensiero ai mezzi materiali impiegati ».

A questo giudizio, che non ammette la suggestione dell'ambiente, ne contrappongo un altro.... dello stesso critico.

Il quale parlando delle *Sacre Famiglie* del Mantegna [3], scrive: - « La ragione e l'arte non consentono che scambiando il pittore coi tempi nei quali fiorì, se gli dia carico di mancamenti in tutto riferibili alle condizioni di quelli ».

Dopo ciò, nell'attesa che il D'Arco si metta d'accordo con sè stesso, ritorno a Domenico Feti.

Io non sono entusiasta della sua maniera; trovo assai macchinose le sue composizioni, e parecchio esagerate le figure, come può riscontrarsi nell'affresco della Cattedrale, e nella grande lunetta rappresentante la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* [4], ora conservata nel Museo di Mantova. Ma ricordando che egli visse nell'epoca barocca, non faccio risalire a lui la colpa principale di questi difetti.

Più tosto, non so perdonargli l'abuso dei colori biaccosi - che dànno a' suoi dipinti l'aspetto di vecchie tappezzerie figurate - e l'abbondanza degli scuri; come si nota nei vigorosi Apostoli che si trovano nel citato Museo.

---

1) Tra i quadri che Domenico Feti eseguì a Venezia, ricordo la *Figura di un vecchio*, la *Parabola del Samaritano* e una *Leggitrice*. Si conservano tutti e tre nella Galleria dell'Accademia.

2) Anche in recentissime storie d' arte, non si parla della dimora di Paolo Rubens a Mantova, mentre si descrivono le opere da lui eseguite a Genova.

3) Vedi *Monumenti di pittura e scultura trascelti*, ecc.

4) Ne parlerò trattando della chiesa di s. Orsola per la quale fu dipinta.

Se le storie d'arte si scrivessero a base di profezie, potrei dire che tali difetti sarebbero scomparsi dallo stile del Feti, qualora la morte avesse dato tempo al suo temperamento artistico di svilupparsi completamente, con lo studio delle luminose creazioni di Tiziano e del Tintoretto. Ma la severa macchietta dell'indovino non è possibile ai nostri giorni. Ogni uomo presume di leggere nel futuro, dicendovi magari in qual' ora sarà firmata la pace universale, e la negromanzia è fallita per mancanza di clienti.

Pietro Paolo Rubens (1577 † 1640) venne a Mantova (1614 [1]) per gli uffici del duca Alberto, che gli aveva accordata la sua protezione. In quel tempo si trovava alla Corte l'artista romano Domenico Feti, ma, tuttavia, Ferdinando Gonzaga [2] nominò il Rubens gentiluomo di camera e pittore.

Il duca Ferdinando VI lo tenne caro, come uomo di alte vedute politiche, di signorile educazione e di grande abilità nell' arte sua. E quando il Rubens mostrò desiderio di studiare i *migliori e più celebrati dipinti* di Roma e di Spagna, il Gonzaga ve lo mandò a proprie spese [3], trattandolo da par suo.

A Roma Paolo Rubens - scrive il Sainsbury - « dipinse tre grandi quadri per la cappella di s. Elena, che a quel tempo era fatta dal duca assestare entro la chiesa di santa Croce [4], a Mantova. » Questi quadri vi furon posti e il Cadioli li vide nella chiesa di s. Trinità - dove vennero poi collocati - e li descrisse.

Due di essi: *Il battesimo di G. Cristo* e la *Trasfigurazione* andarono perduti; il terzo, rappresentante *Il tempio di s. Trinità colla famiglia Gonzaga*, fu fatto in tre pezzi dai Francesi, ma i due più importanti vennero recuperati, ed ora si conservano nel Museo di Mantova [5].

Il Rubens e il Feti furono insieme agli stipendi di Ferdinando Gonzaga, quali pittori di Corte; poiché il celebre maestro d'Anversa si trovava a Mantova nel 1614, e sappiamo che in quel tempo medesimo v'era anche il Feti.

---

1) W. Noël Sainsbury scrisse che Rubens stette col duca Vincenzo fino al 1611, ma il D'Arco potè contradirlo pubblicando una nota contenuta nel *Libro delle Commissioni* della Corte Gonzaga, in cui è scritto: « Assegnata al Rubens la provvigione annua di 400 ducatoni da pagarsi di tre in tre mesi incominciando dal 4 di maggio 1614 ». Lo scritto del Sainsbury ha per titolo: « Original unpublished papers illustrative of the life of: Sir Peter Paul Rubens as an artist and a diplomatist.... » Londra 1859.

2) Il D'Arco scrive che Rubens fu al servizio di Vincenzo Gonzaga. Si noti che - secondo il documento citato - il pittore d'Anversa venne a Mantova nel 1614, mentre Vincenzo IV morì nel 1612, e gli successe Francesco, morto lo stesso anno. Quindi il Rubens fu pittore di Ferdinando VI, incoronato duca nel 1612 o 13 e morto nel' 26. In ogni modo è chiaro che i 400 ducatoni li pagava Ferdinando

3) I viaggi del Rubens ebbero anche uno scopo diplomatico, ma ciò non entra nel mio campo.

4) Vi furono due oratorî con questo nome. Per distinguerli furon chiamati *s. Croce vecchia*, e *s. Croce nuova* o *santa Maria del Melone*. Forse si allude a quest'ultimo. Infatti, nel 1579 s. Carlo Borromeo donò l'oratorio alla Confraternita di s. Croce, la quale - scrive il Cadioli - nel 1600 lo rifece, e ne adornò *per ultimo la cappella maggiore*. Il *per ultimo* s'intenda dopo il 1614, e si aggiunga che la cappella fu costruita a spese di Ferdinando Gonzaga; la Confraternita non c'entrò per niente.

5) Vedi chiesa di s Trinità.

Sembra che fra i due pittori regnasse la migliore armonia, tant'è vero che il giovane artista romano s'inspirò sulle opere del compagno; il quale, abbenchè di poco maggiore d'anni, era di gran lunga superiore nell'arte.

Paolo Rubens lasciò Mantova e il povero Feti morì nella quieta laguna, nel silenzio misterioso dei canali veneziani, mentre l'avvenire gli si presentava dipinto coi più vaghi colori.

Durante il soggiorno del Rubens e del Feti a Mantova, il duca Ferdinando — vero mecenate delle arti — stette in affettuosa relazione con Guido Reni (1575 † 1642), il grande allievo dei Caracci [1], l'immortale pittore dell'*Aurora*.

La corrispondenza tra il duca e il celebre pittore bolognese, non fu diretta, e nell'Archivio Gonzaga non esiste alcun autografo di Guido Reni; infatti resulta che intermediario tra il Gonzaga e il pittore, fu il conte Andrea Barbazzi di Bologna, amico di questi e molto stimato dal principe.

Il Braghirolli, nella monografia su *Guido Reni* e *Ferdinando Gonzaga*, nota che le loro relazioni durarono circa dieci anni (1614 - 1623), ma è un fatto sicuro che il Reni servì la Corte Gonzaga anche dopo la morte di Ferdinando, poichè trovo - con la guida dello stesso Braghirolli - che Carlo I di Nevers, duca di Mantova (incoronato nel 1627 † 1637), gli commise una pala d'altare; e la duchessa sua moglie, un *s. Giuseppe*.

Guido Reni fu a Mantova nel luglio del 1617. - « Non sappiamo dire con precisione - scrive l'autore citato - quanto tempo vi restasse e quali opere vi eseguisse. Probabilmente, dopo aver dato sicuro indirizzo al Gessi negli affreschi della Favorita, egli ritornò a Bologna ».

Guido dipinse vari quadri per i duchi Gonzaga, ma la maggior parte ebbero soggetto mitologico. Non volendo sconfinare dal mio tema, ricorderò solo i quadri di carattere religioso da lui eseguiti per commissione dei Gonzaga medesimi, ricercandoli nelle lettere pubblicate dal Braghirolli e negli inventari della Corte.

Noto quindi la citata pala d'altare, che non avendo indicazione del soggetto in essa rappresentato, ritengo fosse ordinata per una chiesa di Mantova. È noto che i Gonzaga erano soliti prescrivere il tema d'ogni opera d'arte, commessa per loro conto; e poi, da nessuno degli inventari e nè meno dagli atti di vendita, resulta che la pala suddetta sia rimasta alla Corte.

Gli altri dipinti del medesimo autore, e dello stesso carattere, che si conservarono nelle gallerie ducali, non furono molti: un *s. Giuseppe;* una *testa della Vergine* [2]; un'altra *testa della Madonna* (ritratta sopra il velluto) *con un velo finto sul*

---

1) Vedi chiesa di s. Maurizio.

2) Secondo il Braghirolli, le teste rappresentanti la Madonna erano tre. A me sembra strano che i Gonzaga avessero ordinato a Guido la triplice pittura del volto della Vergine, e credo che di tali immagini ve ne fossero solamente due (in tela, l'una; sopra velluto, l'altra) *come si legge negli inventari*. Forse il Braghirolli, notando i quadri segnati negli inventari medesimi e riportando quanto scrisse il Malvasia nella *Felsina pittrice* - il quale accennò che « a Mantova era anche una testa della B. V. », dipinta da Guido Reni - unì questa notizia alle altre e tirò la somma. Ma, secondo me, il Malvasia parlava di una delle immagini notate negli inventari.

volto, e uno de' suoi *Ecce Uomo*, pei quali il pittore delle lacrime e della gioia, del *Massacro degli innocenti* e dell'*Aurora*, rese celebri e popolari le soavità del suo pennello.

Ma ora nessun dipinto resta in Mantova del più grande allievo dei Caracci: le opere sacre e le profane del pittore squisito, a cui la natura - come scrisse il Selvatico – gli fu prodiga de' suoi doni, scomparvero nei tristi giorni delle vendite o dei saccheggi, lasciando solo il ricordo di un grande fulgore.

Paolo Rubens e Guido Reni formano una bella parentesi nella storia delle arti mantovane, perchè furono due baleni di luce vivissima, che illuminarono le menti dei giovani artisti: due voli rapidi nel cielo dell'arte. Ma dopo loro, dopo la scomparsa del Feti, nessuno volò più, nè meno basso e rasente come i rondoni in tempo di pioggia. La Fama qualche volta soffiò nella sua tromba, ma fece stecca; il suono ingrato non oltrepassò le fosche mura di Mantova.

Così avvenne per Benedetto Castiglioni († 1665) da Genova - successo al Feti nella carica a Corte - che fu valente pittore di animali, ma non meritò certo le lodi che gli fecero da vivo e da morto [1]. Nello stesso secolo (XVII) operarono in Mantova il pittore di battaglie Giovanni Canti da Parma; Lucrina Feti - sorella di Domenico [2] - monaca di s. Orsola, e altri minori.

Il Castiglioni chiuse il ciclo veramente luminoso dei pittori di Corte Gonzaga. La possanza regale dei duchi di Mantova era ormai divenuta un simbolo, un ricordo del passato.

Il governo si trovava privo di forza morale; la milizia - raccogliticcia e indisciplinata - era cagione di continuo scandalo; il popolo - che durante il regno artistico di Giulio Romano, aveva già fatto udire le sue proteste - perchè le opere d'arte le pagava lui - dopo un secolo di malumori concentrati, minacciava di rompere ogni ritegno; le casse del tesoro, infine, si potevano lasciare aperte sulla via, senza paura de' ladri.

Ferdinando Carlo Gonzaga, decimo ed ultimo duca di Mantova [3], distrusse con un atto malvagio l'opera secolare de' suoi antenati; la larga protezione che essi avevano accordata alle arti; i tesori che rigurgitavano e rendevano divinamente bella la magnifica Corte.

Il duca Carlo - vizioso e largo nello spendere - abbandonò Mantova, ove la gioia era scomparsa insieme ai ducatoni, e si ridusse a Padova, smanioso di godere quello straccio di vita che gli restava ancora. Infatti morì un anno dopo, ma in quei dodici mesi egli dette fondo ai tesori d'arte ammonticchiati con

---

1) Nella Cattedrale di Mantova vi è il suo ritratto modellato in profilo, con sotto il seguente distico:

Forte renascetur pingendi ars mortua cum te:
Post te at semper erit Castilione, minor ».

2) Ne parlerò trattando della chiesa di s. Orsola.

3) Il dominio di Mantova passò alla Casa d'Austria nel 1707, regnante Giuseppe I. Il duca Ferdinando Carlo morì a Padova il 5 luglio 1708.

gelosa cura da' suoi avi, ai capolavori dell' arte italiana, vendendo quanto potè al sovrano d' Inghilterra. Gli affreschi restarono, perchè nessuno seppe staccarli dai muri.

Io non so quello che fu scritto sulla tomba dell' ultimo duca di Mantova, ma è facile supporre che vi si leggano parole di rimpianto, non essendovi cosa più bugiarda di un epigrafe. Però, una modificazione non starebbe male: per esempio, aggiungere alle lodi.... l' inventario dei capolavori d' arte, che il duca vendè all' estero.

Fu in tal modo che i meravigliosi prodotti del genio italiano - i quali avevan visto esaurire nelle diuturne fatiche i titani dell'arte, da Giotto [1] a Guido Reni, ed eran costati profondi studi, miserie e lacrime - passarono le Alpi e non tornarono più.

Ma nonostante l'atto da venale antiquario dell'ultimo duca, la fama di mecenati che ebbero i suoi avi, rimane intatta. Si sa: non tutti i Gonzaga furono veri mecenati, come già accennai e come vedremo in seguito; anzi, qualcuno di essi si atteggiò a protettore delle arti per ambizione propria: altri fece pagare al popolo le sue voglie artistiche, o ricompensò con meschina mercede l'opera dei pittori di Corte. Ma tirando le somme, e considerando che in tutte le cose di questo mondo c' è il buono e il cattivo, bisogna concludere, che i Gonzaga furono veramente benemeriti dell'arte italiana.

Ma spodestati dei loro dominî, chiusa agli artisti la Corte ospitale e ai cortigiani d'ambo i sessi la dorata mangiatoja, parve che Mantova sprofondasse nelle tenebre. Un grande e silenzioso sgomento pervase la nobiltà, dubitosa che il nuovo sovrano fosse meno largo dispensatore di ricchezze e di onori. Il popolo, sapendo che il cambio del basto e del padrone non salva dalle legnate, continuò a far l'asino e a sgambettare allegramente sotto il peso dei balzelli. Infine, nobili e plebei, in attesa di sapere se l'aquila tedesca fosse addomesticabile, si addormentarono placidamente, sognandola buona e docile come un canarino.

Allora, infatti, l' animale era di una tranquillità stupida e inoffensiva. Le beccate vennero dopo un secolo, e lacerarono il cuore d' Italia nel triste piano di Belfiore.

Dopo la caduta dei Gonzaga, le arti dormirono un sonno di parecchi anni. Nel 1752 la intellettuale Maria Teresa, imperatrice e regina, unica figlia di Carlo VI, fondò la Reale Accademia [2], ove si continuò a dormire, stabaccando nei rari momenti di risveglio.

Per quanto riguarda le arti, l' Accademia non ebbe di reale che la mediocrità de' suoi direttori, tranne Giuseppe Bazzani (? † 1769), che tenne le redini della scuola con mano ferma e vigorosa. Ma Dio ci liberi da Francesco Maria Raineri e da Giovanni Cadioli!

---

1) Le gallerie Gonzaga conservavano vere meraviglie. Vi fu anche un quadro di Giotto, prima posseduto da Raffaello e da lui ripreso. Così nelle storie d'arte di Mantova.

2) Ora R. Accademia Virgiliana.

Quest'ultimo, specialmente, fu un'artista dozzinale ed ebbe un solo merito: quello di aver descritto, sia pure con prosa untuosa e servile, le opere d'arte che al suo tempo esistevano a Mantova, per cui gli si perdonano gli errori commessi.

Il Bazzani fu più esecutore che maestro [1] e peccò di eccessiva nervosità nella esecuzione de' suoi quadri, ma ebbe buona tecnica e finissimo sentimento.

Intanto da Roma spirava un soffio di modernità e le parrucche incipriate dell' Accademia di Mantova, a quel soffio rinnovatore, dettero cenno di assentimento, col dolce ondulare delle teste assonnate. Si volle un artista romano e il prescelto fu Pompeo Batoni [2] (1708 † 1787) .... che era di Lucca.

Ciò non faceva carico, perchè il Batoni rappresentava una bandiera, era una *stella del secolo*, aveva il merito di combattere a viso aperto la scuola tedesca, impersonata nel pittore Raffaello Mengs d'Aussing (1728 † 1779), che poi seguì l'arte italiana.

Ma ai poveri accademici della *reale* gliela fecero bella: invece del Batoni, fu inviato a Mantova Giuseppe Bottani. Lo scambio degli artisti non fece chiasso, perchè, in fin de' conti, si trattava d'uno spostamento di vocali e d'una consonante di meno: o Batoni o Bottani.... tutte le vie conducono a Roma.

Ma il soffio rinnovatore restò laggiù, e a Mantova venne un artista castigato quanto si vuole, ma privo di spirito, e incapace di muovere un passo senza le dande accademiche. Egli fu l' ultimo pittore degno di nota e con lui si spense la vita artistica mantovana.

Ormai l'Europa fiammeggiava: l'Italia era corsa dalle schiere francesi e saccheggiata de' suoi più fulgidi capolavori d' arte; Mantova subì la triste ventura delle città sorelle. In mezzo alle guerre, al sangue, alle rovine, era inutile parlare d'arte; quindi, al principio del secolo XIX, anche la Reale Accademia, dopo cinquant'anni di vita parecchio inutile, morì per sovrabbondanza di sbadigli.

L'ottocento fu per Mantova il secolo infausto dei restauri, e parte delle opere insigni, uscite salve dalle mani dei ladri d'ogni paese, vennero malamente ritoccate o guaste, dai più goffi cialtroni del pennello.

E pure, dopo tanti saccheggi e rovine, la dolce patria di Virgilio si abbella ancora col più fulgido sorriso dell'arte.

---

1) Si ricorda di lui un solo allievo: Domenico Conti, morto a Roma vecchissimo mentre era agli stipendi del papa (1817).

2) E non Battoni, come scrisse il D'Arco.

PARTE SECONDA

Le Chiese Artistiche

del Mantovano

Cattedrale di Mantova

La torre.

Chi guarda con sentimento artistico l'insieme della Cattedrale, ponendosi verso la Reggia, nota subito la strana differenza di stili delle singole parti: torre, fianco e facciata. La torre, nella sua base, ricorda la dominazione romana: il fianco si profila a triangoli, abbellendosi con le severe decorazioni ogivali: la facciata si presenta goffa, pesante e agghindata a festa, con la pompa del barocco.

La torre fu eretta molti secoli prima della chiesa, a scopo militare [1]; poi, toltole il presidio e le armi, si volle unita al tempio eretto al suo fianco,

Cattedrale di Mantova (fot. Premi).

1) Gustavo Chiesi cadde in errore scrivendo che il campanile « è molto probabilmente quanto avanza dell'antico edifizio d'architettura lombarda, esistente prima del rifacimento in istile gotico ». Egli non ricordò che la torre si compone di due parti, corrispondenti a due epoche distinte e lontane.

modificandola in parte. Al ferreo suono delle spade, successe l' alto clamore dei bronzi. La sua storia è breve e interessante.

Publio Virgilio Marone, colto il lauro del poeta al cospetto dei venusti monumenti d' Atene, afferrò col volo audace della mente le bellezze meravigliose della natura, allorchè gli arrideva e lo affascinava il cielo di Partenope. Ma poi lo invase la nostalgia de' patrî lari, dello sconfinato piano, « ove il Mincio erra largo in lente curve di avvolgimenti e veste le rive d'una molle cintura di canne [1] ». E disse: - « Io primo, così la vita mi basti, ritornando dalla vetta Aonia condurrò meco in patria le Muse; io primo porterò a te, o Mantova, le palme idumee [2] ».

Il Poeta tornò tra 'l popolo suo festante: rivide le fresche acque, i teneri prati e disse: - « Qui vorrei tutta passare la vita. — Ma no, - gridò il veterano invadente, rompendo a mezzo con l'aspra voce il sogno del poeta: - via di qua vecchi coloni - [3] ».

Il centurione vincitore, a cui le terre di Cremona non bastavano a saziare la sua cupidigia, si era spinto fino a Mantova, per aumentare il bottino di guerra. La fece sua con la ragione del più forte e ne prese il governo: la vergine sfiorì tra le braccia muscolose del soldato romano: le acque del Mincio salvarono il Poeta.

Quando il popolo seppe che l' usurpatore si chiamava Ario, vide sorgere altresì una affermazione del suo dominio: la minacciosa Torre del Comune, che più tardi crebbe di mole e ora s' innalza grave e nera sul fianco del Duomo, chiamando i fedeli col suono lento dei bronzi.

La torre - nel basamento cubico e rozzo - non smentisce la sua origine romana, ed è l'unico e povero avanzo di architettura di quell'epoca, che si conservi a Mantova. La parte superiore - di stile lombardo - è assai caratteristica e forse fu eretta al principio del secolo XII, quando la contessa Matilde profondeva tesori nella costruzione di sacri edifizi. Ciò non è molto improbabile, perchè la pia donna aveva un culto speciale per questo tempio, in cui, per volontà sua, fu seppellito sant'Anselmo vescovo di Lucca (1086), confessore e consigliere della contessa [4].

Origini del tempio.

Le storie di Mantova dicono - senza provarlo - che la prima chiesa dei ss. Pietro e Paolo fu murata nel 305; invece alcune cronache la vogliono eretta al tempo di Costantino, ma non citano documenti giustificativi, nè dànno la data di fondazione.

1) 2) 3) G. Carducci. - *Pietole a Virgilio.*

4) Sant'Anselmo - patrono di Mantova - occupa una delle prime pagine nella vita di Matilde. Fu lui che la spinse a parteggiare per il pontefice, quando la Corte romana era in guerra con l'imperatore Enrico III.

Io noto che nel 305 non è possibile che siasi pensato alla costruzione di questa chiesa, sorgente sulla più grande piazza della città, giacchè le persecuzioni contro i Cristiani infierivano ancora, costringendoli a pregare nel segreto dei chiusi oratorî. Parliamo dunque di Costantino, che per opera di sua madre - sant'Elena - fu convertito alla religione di Cristo e ne divenne il campione. Ma esso fu creato imperatore nel 306, e solo dopo sei anni vide in sogno la croce col motto *In hoc signo vinces.*

Perciò - secondo il mio pensiero - la costruzione non può essere anteriore al 312, e ritengo sia avvenuta quando l'imperatore Costantino pubblicò a Milano il memorabile editto in favore dei Cristiani (313), dando loro, tra l'altro, la piena facoltà di costruire edifizi consacrati al culto.

Il nuovo tempio [1]) ebbe nome dai ss. Pietro e Paolo e venne dichiarato Cattedrale, dopo l' incendio della chiesa di s. Leonardo. Circa l'anno 894, anche il Duomo fu in parte o totalmente distrutto dalle fiamme.

Sulla fondazione del secondo tempio - o modificazione di quello già esistente - le opinioni sono varie e le date si succedono, si confondono e si eliminano, formando un cinematografo storico dei più originali. Alcuni scrivono che il secondo tempio fu murato nel 982 coi denari dell'imperatore Ottone II; altri asseriscono che la chiesa fu costruita nel 985 per desiderio di Ottone III.

Noto subito che nel 985 quest'ultimo imperatore aveva cinque anni, perciò è presumibile che i suoi desideri infantili, non si volgessero alla costruzione del Duomo mantovano. La madre e l'avola, a cui erano affidati gl' interessi del *Sacro impero romano germanico*, si trovavano sulle braccia la fazione antimperiale di Roma, e non avevan certo il tempo e la voglia di pensare alla Cattedrale di Mantova.

Il Donesmondi scrive che Ottone II, venuto in questa città nel 982, « fu con lieti e straordinarij ricevimenti da tutto il popolo rincontrato, cotanto era in credito di virtuoso e magnanimo Prencipe, appresso tutti. Et egli all' incontro per dar saggio di sè stesso, dalle cose Ecclesiastiche cominciando, con particolare aiuto notabilmente *tirò avanti la fabrica della Catedrale, che così pian piano per l'abbruciamento già detto si andava rifacendo* ».

Da ciò rilevo che il Duomo era già in costruzione e certo da lungo tempo. Infatti, non è presumibile che i Mantovani - la cui fede veniva allora rinforzata dalla paura della fine del mondo, che si riteneva inevitabile nel mille - avessero aspettato un secolo a ricominciare la costruzione del loro tempio maggiore. E concludo, che la seconda chiesa fu edificata in varie riprese durante il novecento; e che la venuta di Ottone II a Mantova e la sua elargizione, non segnano nè il principio nè la fine dell'opera.

Col passare dei secoli anche questa seconda Cattedrale si dimostrò insufficiente alle necessità del culto e troppo angusta per la cresciuta popolazione. Per tali cause nel 1395 (su questo, almeno, gli storici si trovano in commovente

1) Si ricordi che esisteva già la chiesa di *Gradaro*, o santa Maria in Campo Santo.

accordo) la chiesa fu ricostruita *con merli e punte alla tedesca* (scrive il D'Arco); cioè, alla maniera gotica, che secondo i moderni scrittori - il Melani, per esempio - sarebbe invece originaria della Borgogna. Ma l'accordo tra gli storici sfuma per incanto, quando si tratta di fissare l'anno in cui fu eretta la facciata, e il nome dell'artista che la disegnò.

Risparmio ai lettori una corsa affannosa tra le molteplici date, e faccio mia la notizia che si legge nelle *Cronache e fioretti;* secondo la quale la facciata medesima si cominciò nel 1403, « ma non si fornì in quell'anno. » Infatti il *Diario* e il D'Arco, ne segnano il termine nel 1404.

Alcuni storici scrivono che l'autore ne fu Gerolamo Genga da Urbino, ma il D'Arco sostiene che essi caddero in errore, perchè il Genga fiorì..... centocinquant'anni dopo. E asserisce, inoltre, che lo stesso architetto disegnò una facciata del Duomo, ma fu la seconda [1] e venne eretta tra il 1549-50. Di quest' ultima opera, a dire il vero, non ho notizie, [2] nè vidi alcun disegno, perciò lasciò al D'Arco la responsabilità della sua asserzione.

Parliamo invece della facciata gotica (1404), che i lettori vedranno riprodotta nella copia [3] del quadro di Domenico Morone (1442 † dopo il 1508).

« La caduta dei Bonacolsi » Copia di una parte del quadro di Domenico Morone. (fot. Premi).

Io non la trovo bella, ma non dico che sia priva d'interesse. In ogni modo è indiscutibilmente migliore di quel polpettone architettonico, che adorna ai giorni

1) Scrivo così, perchè le prime due Cattedrali non ebbero facciate artistiche.

2) Il Portioli dice che nel secolo XVIII la Cattedrale perdette la sua facciata *gotico-veneziana,* che aveva potuto salvare *due secoli addietro.* Ciò dimostrerebbe falsa l'opinione del D'Arco. Ed io son del parere del Portioli, sembrandomi impossibile che non si conservi memoria, magari grafica, di un'opera architettonica, che, dal 1550 al 1756, avrebbe abbellita la fronte del Duomo. È vero che nei *Fioretti* si legge che nel 1593 « fu racconciata la facciata della Cattedrale », ma ciò non indica una ricostruzione; in ogni modo la data non torna.

3) In questa copia la facciata gotica del Duomo è disegnata più chiaramente che nel quadro originale. I lettori noteranno che la parte superiore del campanile è più alta di quella che si vede nella precedente incisione. La colpa è dell'artista, che riprodusse il dipinto.

nostri la fronte del Duomo. È certo che la decorazione superiore della facciata gotica aveva il grave difetto di esser molto pesante, e la guglia di mezzo - lo nota anche il Portioli - sembrava, per la sua grossezza, che stesse ritta per miracolo.

Dell'interno del tempio non sappiamo niente, ma l'insieme della costruzione esteriore - sia osservando la facciata, sia guardando il fianco dell' edifizio [1], il quale conserva ancora l'antico stile - mi suggerisce alcune osservazioni.

Lo stile usatovi risente dell' influenza veneziana, ma è tanto semplice nelle decorazioni, che manca di quelle minute particolarità, caratterizzanti in modo deciso le varie maniere del gotico italiano. Però, nel suo complesso, offre molti punti di confronto, perchè non è certo nelle linee generali che uno stile - e specialmente l'ogivale - mostra disuguaglianze notevoli. Se questo non fosse, la maniera gotica sarebbe una cosa assurda, senza capo nè coda.

Il Selvatico - scrivendo al D'Arco le sue impressioni sull' antica Cattedrale di Mantova - si abbandona ai confronti; nè io lo seguirò su questa via, perchè se dovessi citare le chiese di stile gotico che furono decorate con grandi triangoli - come il fianco della Cattedrale di Mantova - non la finirei più. Ciò per la ragione che lo stile architettonico del medioevo subì l'influenza dell'ambiente mistico; come più tardi l'arte del Brunellesco, del Bramante e dell'Alberti, subì quella dello spirito pagano del *Rinascimento.*

E il misticismo medioevale si sviluppò simbolicamente nell'arte del tempo, nella gotica, con l'uso comune delle forme decorative triangolari, che stavano a rappresentare il significato cristiano della Trinità.

Cappella dell' Incoronata.

Avanti di parlare della quarta ed ultima ricostruzione interna del tempio, eseguita secondo il progetto di Giulio Romano e di Battista Coo (o Covo) - che la maggior parte degli storici d'arte dimenticano a torto - occorre definire una questione molto controversa: se la cappella dell' Incoronata sia opera di Leon Battista Alberti - come si dubita - o di Giulio Romano.

Di questi, certamente no, perchè nel 1480 - quando a Giulio mancavano ancora 19 anni a nascere - i lavori della cappella eran bene avviati.

In quel tempo c' erano due gravi problemi da risolvere: la mancanza dei denari e il modo di costruire la cupola. Perciò il Capitolo della Cattedrale scrisse al marchese Francesco Gonzaga, chiedendogli sussidio di consiglio e di moneta.

Il Capitolo diceva tra l'altro: « Sè finito.... quella capella di Nostra Donna

1) Il Portioli scrive che facciata e fianco sono opera di un Giacomello da Venezia, ma non cita la fonte da cui attinse l' importante notizia.

di voti in s. Pedro secondo il disegno de la bona memoria de lo Ill.mo Signor V.ro Padre.... Il resta da fare la Cuba. Alcuni dicevano che la staria comenzarla a voltar e dargli il tondo immediate e suso questi Archi fatti come sta quella di Castello e far la lanterna cum le finestre in cima. Altri dicono che staria meglio far prima suso questi Archi al tondo una driteza di muro alto braza otto e in questa driteza far le finestre e poi in cima di questo drito far la Cuba tonda senza altra lanterna poi in cima, come stà inlo disegno a questo presente alligato. A mi è parso rimetter ogni cosa al iuditio de la Ex V.ra perchè la Chiesa e Capella e ogni altra cosa nostra e noi tutti siamo suoi ».

Gli scrittori terminavano pregando il marchese Gonzaga d' inviar loro un artista che s' intendesse *di tai lavorieri*. Questa lettera, di cui ho riprodotta la parte principale, contiene interessanti notizie.

Come ho già detto, l' architettura della cappella fu supposta opera dell' Alberti, ma il Gaye osservò che l'eminente artista non poteva averla costruita nel 1480..., perchè era morto da otto anni. Però, se la cappella non fu eretta sotto la direzione dell'Alberti, nessuno ha dimostrato fino a oggi che il disegno non fosse suo. A questo proposito ricordo che il D' Arco - dal quale trascrissi la lettera del Capitolo - propende per dare all'Alberti la paternità dell'opera, di cui non si conosce l' autore; ma le supposizioni non sono argomenti : cerchiamone qualcuno.

Nella lettera del Capitolo si dice, che la cappella veniva costruita secondo il disegno voluto dal padre di Federico; cioè, di Lodovico Gonzaga marchese di Mantova, che aveva fatto erigere dall' Alberti e dal Fancelli la stupenda basilica di s. Andrea. Messo in sodo questo punto della questione, ritengo impossibile che Lodovico, avendo a' suoi stipendi un artista meraviglioso quale l'Alberti, volesse affidare ad altri un'opera che gli stava a cuore, per l'importanza del tempio che doveva accoglierla, e per il culto che principe e popolo professavano alla Vergine Incoronata. Ma qualcuno potrà supporre che Lodovico, avendo pure a' suoi stipendi un altro eminente architetto, Luca Fancelli, lo incaricasse di erigere la cappella in questione, tanto più che il medesimo era discepolo e cooperatore dell'Alberti. Fuori di questi due artefici, sono inutili le ipotesi, perchè il sacello dell' Incoronata - nonostante i rifacimenti - conserva ancora l' impronta del gusto che rese celebre l'Alberti. Si consideri, poi, che nel tempo in cui fu costruito, non v' erano a Mantova architetti più che mediocri.

Esaminiamo questa seconda ipotesi.

A me sembra che il Fancelli - smanioso di far conoscere le sue opere, e privato dal caso di lasciare in Mantova un edificio di sua speciale invenzione - se fosse stato l'autore del progetto della cappella, ne avrebbe anche diretti i lavori. Invece, fino all' epoca in cui venne scritta la lettera del Capitolo, egli non si fece vivo.

Potrà sembrare strano che il Fancelli - fedele esecutore dei progetti del

maestro - non figuri in questa costruzione, ma ciò lo spiego facilmente. Il lavoro era poco o punto remunerativo, e i canonici della Cattedrale - dai quali dipendeva – lo mandavano avanti quando c'eran denari; poi il nostro Luca si trovava occupato in varie opere di grande importanza architettonica, e la paura di perdere quel po' di stipendio che gli dava il marchese Federico, era certo più grande della volontà di onorare il maestro.

Ma c'è di più. Il D'Arco fa l'ipotesi che la modificazione del disegno della cupola [1], sovrastante alla cappella, si debba al Fancelli, ciò che suppongo anch'io. Ma questa ipotesi - secondo il mio giudizio - porta a due conseguenze, che militano in favore dell'Alberti. Infatti, se il progetto originale era del Fancelli, non essendovi serie ragioni per impedirne l'integrale esecuzione, egli - *sopraintendente a tutte le fabbriche* - non lo avrebbe modificato radicalmente nella cupola. Anzi, l'avere incaricato il Fancelli della suddetta modificazione architettonica - alla quale egli si prestò forse per ingrazionirsi il Gonzaga - significa che si ritenne opportuno di affidare a lui la nuova costruzione, acciocchè resultasse non troppo discorde dal pensiero creatore del maestro, e ne seguisse scrupolosamente lo stile.

Ma il sacello dell'Incoronata non è più quale lo disegnò l'Alberti. Nel 1834, trovandosi in cattivo stato, s'invitarono i cittadini a concorrere nella spesa di restauro. Sei anni dopo i lavori vennero compiuti e, ricorrendo la festa centenaria della Vergine, il piccolo tempio fu riaperto al pubblico.

Si notò, allora, che gli ornamenti della vòlta e delle pareti avevan subìto una radicale trasformazione, in danno dell'estetica e della storia dell'arte: si videro anche due nuovi altari, piantati nel fondo come sentinelle della fede; ma l'armonia e la severità nelle linee architettoniche, ne uscirono malconcie.

L'anno decorso fu costruito il soffitto a cassettoni nell'ambulacro che conduce alla cappella. Il lavoro è buono e farebbe maggior figura, se le tinte delle pareti e delle porte e certe spiacevoli e inopportune dorature, non distraessero lo sguardo.

Costruzione di Giulio Romano.

Il secondo duca di Mantova, Francesco Gonzaga (1533-1550), sollecitato dalla madre Margherita Paleologa e dallo zio cardinale Ercole Gonzaga - suoi tutori - nel giorno 15 di aprile 1545 [2] emanò due importantissimi decreti,

1) La cupola non venne eseguita nè come l'ideò l'autore del primitivo progetto, nè come la volevano i canonici. Invece, sopra a quattro archi s'innalzarono alcuni metri di muro convergenti ad una piccola lanterna, foggiata a cupolino.

2) Abbenchè l'atto del duca sia reso autentico dai documenti, alcuni storici - senza addurre nessuna ragione - scrivono che l'atto medesimo avvenne in altro tempo. Il Chiesi segna la data del 1543: il *Diario* scrive che l'opera del Duomo fu ordinata nel 1536 dal Cardinale Ercole Gonzaga al Pippi, non ricordando che nel'36 era vivo il primo duca Federico; che Francesco non era salito al trono, e che il cardinale, non essendo tutore di questi, non poteva dare ordini.

interessanti la storia e l'arte mantovana. Essi furono originati dall'incendio che - in quell'anno medesimo - sviluppandosi nella cappella di s. Pietro [1] e allargando le sue terribili lingue nell'interno del Duomo, lo distrusse quasi completamente. Per la seconda volta, documenti, reliquie, e preziosi cimelî, furon distrutti dalle fiamme divoratrici.

Pei decreti del Gonzaga, la Cattedrale doveva risorgere dalle rovine sfolgorante di marmi e di leggiadre decorazioni. Il popolo avrebbe goduto ogni giorno la soave armonia delle linee: l'inno lieto dei colori e delle dorature: la mistica sonorità delle voci bianche, perdentisi nella fuga delle arcate marmoree. Eppure il popolo, alla lieta novella, non provò un' eccesivo entusiasmo, perchè il suo principe lo aveva gravato di un balzello odioso: *un dinaro per libra di sale.* Va bene che il duca prometteva tremila scudi; che il clero concorreva con duemila; che don Ferrante Gonzaga e il cardinale Ercole si disponevano a pagare la parte loro, ma il popolo, già irritato contro Giulio Romano, per l' enormi tasse che pagava a causa de' suoi grandiosi progetti - trovò che la nuova Cattedrale veniva a costargli abbastanza.... salata.

La fede non mancava, ma la povertà dei sudditi rendeva inopportuni ed eccessivi i desideri del principe; perciò - come vedremo in seguito - la Cattedrale non ebbe il suo completo svolgimento architettonico e decorativo.

Ritorniamo ai decreti del Gonzaga. L'uno, dunque, era diretto al popolo e parlava chiaro: l'altro riguardava la futura costruzione del tempio. Vi era detto: - « Ho commesso al Magnifico Messer Giulio Romano che faccia un disegno et insieme con maestro Battista de Covo [2] veda diligentemente la spesa che s'andarebbe a fare per questa santa et lodevol opra, quali hanno riferito che con sedici mila scudi si acconcierebbe di modo il Domo, che non solo starebbe bene ma sarebbe anco bello et honorevole ».

Giulio Romano si accinse a disegnare il nuovo tempio nei confini del vecchio, perchè gli fu ordinato di *ritenere in piedi le antiche mura all' intorno.* Io dubito che pure il numero delle navate non abbia subito nessun cambiamento nel progetto di Giulio, perchè se noi guardiamo la facciata gotica - che in quel tempo era sempre in piedi e non fu per allora cambiata - vi si notano cinque scomparti verticali, corrispondenti forse ad altrettante navate. Giulio, dunque, si attenne nei limiti segnati e forse per questo ci dette un opera bellissima nei particolari, ma difettosa nell'insieme.

Com'è noto, l'opera della Cattedrale non fu diretta da lui - giacchè morì quando appena se ne cominciava la costruzione - ma dal suo allievo G. Battista Bertani. Giulio aveva ideato un tempio a cinque navi (quant'erano - secondo la

---

1) Nei *Fioretti* la data dell'incendio è portata al 1546. È uno de' soliti errori, perchè i decreti del duca furono originati dall'incendio medesimo e portano la data del 45.

2) Il Coo (o Covo), morto il Pippi, fu chiamato ad occupare il posto di *legislatore dell'arte.* Non lasciò nessuna opera, ma ebbe fama di valente artefice.

mia ipotesi - quelle del vecchio Duomo), isolando il coro con un giro doppio di arcate, eguali alle navi minori [1].

Per questo, volendo ottenere la maggiore solidità nei fondamenti, soppresse la cripta posta sotto il presbiterio, nella quale dormivano l'eterno sonno i Canossa e i Gonzaga. Ma il progetto di Giulio fu attuato in parte. Il Bertani - dovendo lottare con le necessità finanziarie - arrestò la costruzione delle navate minori sulla linea del presbiterio, con la speranza che, aumentando le offerte dei fedeli, si potesse in seguito isolare il coro. Invece i denari mancarono e nel 1594-95 [2] il vescovo di Mantova, Francesco Gonzaga, vedendo che la continuazione del progetto di Giulio importava una somma molto superiore a quella di cui disponeva, decise di completare il tempio come gli era possibile. Negli spazi prodotti dagli archi chiusi che fiancheggiavano il presbiterio (dai quali doveva muovere la doppia loggia circolare isolante il coro) fece costruire degli altari; l'ara maggiore fu chiusa con balaustri di marmo; il coro fu innalzato dai fondamenti, ed ebbe termine. Si noti pure che nel 1593, il vescovo Gonzaga aveva fatto restaurare la facciata del tempio.

In tal modo - per quanto riguarda la parte architettonica - la Cattedrale fu completamente costruita; e se il disegno di Giulio non ebbe completo sviluppo, la colpa non deve ascriversi al Bertani nè al popolo - che pagò più caro il sale per quattr'anni consecutivi - ma all'eccessivo ottimismo a cui era inspirato il progetto dell'opera.

Esaminiamo il tempio come si vede attualmente.

L'immediata impressione non è buona: la Cattedrale par che gravi sopra di noi con tutto il peso dei suoi bianchi marmi, rifulgenti d'oro: Giulio Romano delude l'alta aspettativa. Da ciò, forse, ebbe origine la leggenda che il Bertani avesse errate le misure e le proporzioni del disegno originale, mentre io ritengo che tali difetti debbansi attribuire in gran parte alle condizioni imposte a Giulio, di utilizzare le mura del vecchio tempio rimaste in piedi. E ciò mi conferma nella supposizione, che anche la Cattedrale gotica avesse cinque navate.

Ma se l'effetto che produce il tempio, visto nell'insieme, non è ottimo, bisogna pur dire che ne' suoi particolari si manifesta coi più alti segni di magnificenza estetica.

Pare che i finissimi stucchi lumeggiati d'oro, e la fuga delle ricche colonne, e le cascate dei fiori e i putti ridenti, elevino dalla materia plasmata o sculta, una voce alta e gioconda ineggiante alla vita. Santi, Martiri e Profeti son circonfusi di una luce, che sembra non piovere dal cielo cristiano; l'ampia navata centrale, innalzantesi con eccessivo slancio sulle ricche decorazioni composite, ha l'aspetto giulivo d'un tempio dedicato alla Gioia. Talvolta, quando il sole

1) Identica disposizione architettonica egli dette alla chiesa di s. Benedetto Po.

2) Il D'Arco scrive nel 1559. Mi sembra impossibile, perchè quasi tutte le *Cronache* di Mantova portano le date che io indicai. Del resto si tratta di lavori poco importanti.

irrompe accendendo le fiamme degli ori, s'immagina che tra le colonne candide come affusti di neve, debba comparire la folla dei sacerdoti pagani. Forse il bianco bue consacrato agli Dei, si avanza nel fulgore d'un fascio di luce che piove dall'alto, percotendo la massa marmorea.

Mantova - Interno della Cattedrale: costruzione di G. Romano (fot. Premi)

Il sentimento mistico trasvola nell'oscuro sacello dell'Incoronata, ove il labbro ritrova la preghiera interrotta dalla visione pagana.

Ritorniamo al soggetto.

Il Duomo è a croce latina, con l'abside orientata a levante; le sue cinque navi - ricche di bianche decorazioni lumeggiate d'oro - e le due corsie dell'eleganti cappelle che le fiancheggiano, s'interrompono bruscamente sul braccio minore della croce. La nave del centro è formata di due ordini sovrapposti: in basso il corintio, in alto il composito. La sua altezza e la sontuosa decorazione composita, dànno un aspetto di depressione all'ordine inferiore, che sembra schiacciato da soverchio peso. Se la navata fosse stata più larga, il difetto sarebbe apparso minore.

L'architrave che sovrasta alle belle colonne scannellate e ai pilastri d'ordine

corintio, è decorato da festoni, putti e medaglie in istucco bianco e dorato. È una fuga geniale di fiori, di frutta e di bambini sorridenti, in cui l'artista trasfuse come un alito di primavera.

La parte superiore della navata si divide con grande armonia di linee in nicchie e finestre, dalle cornici sontuose. Le nicchie hanno statue in istucco di Sibille e Profeti, alcune delle quali - come dirò dopo - si fanno ammirare per la classica bellezza delle forme.

Le seconde navate non sono le più felici. Come nota giustamente il Vergani nella sua lettera al Conte D'Arco [1], « i rapporti degli archi in capo alle navate medesime, che sboccano nelle braccia trasversali della croce, sono troppo svelti in ragione della rispettiva lunghezza ; e quello poi che più dispiace all'occhio, si è il grande piedritto dato agli archi stessi ». Su tale proposito io ritengo che lo slancio soverchio di questi due archi di testata, sia un ripiego, un' innovazione del Bertani per diminuire alle navate quell' aspetto di pesantezza, che le rende antipatiche.

Le terze navi sono le migliori, ed hanno particolarità degne della massima lode. Basti guardare gli archi delle cappelle, le portine su cui si aprono le finestre, e l'ampia decorazione, che unisce le singole parti in un abbracciamento estetico dalle linee purissime. Le due corsie delle cappelle, che si svolgono con fine accorgimento artistico, sono illuminate da piccole ed eleganti cupoline. Nei minuscoli templi Giulio Romano ha lasciato un' impronta geniale, che si rivela con la prodigiosa fioritura delle decorazioni.

Soffitti e stucchi.

Il Melani, giustamente entusiasmato dei soffitti di Mantova, scrive : - « Chi vuol fare uno studio sui soffitti lignei e non osserva quelli del palazzo Ducale di Mantova, si condanna ad essere scandalosamente incompleto, e si attribuisce la velenosa taccia di persona superficiale ». Se l'eminente critico avesse ricordato i meravigliosi soffitti di Sabbioneta - che i Sindaci della storica Città lasciarono e lasciano nel più indecente abbandono [2] - il suo entusiasmo, accrescendosi del doppio, gli avrebbe inspirato un inno trionfale.

Il nostro Duomo vanta a ragione dei soffitti splendidi, e sopra a tutti, quello ligneo e piano della navata maggiore, composto di lacunari e rosoni riccamente intagliati e dorati. Ma le vòlte che sovrastano al coro e alle braccia trasversali della croce, non corrispondendo al piano del soffitto formano un controsenso

1) Vedi *Vita di Giulio Romano.*

2) Avrò campo di parlare di questo e di altri sconci artistici - *veramente incredibili* - che deplorai visitando con amorosa cura la Città di Vespasiano Gonzaga.

architettonico. Si aggiunga che nei cassettoni di tali vòlte, lo stile perde quella purezza di disegno che si riscontra nel soffitto centrale, e che non può essere compensata dai buoni effetti del chiaro-scuro. Perciò ritengo che pure in questa parte, il disegno di Giulio abbia subite radicali trasformazioni, che non giovarono alla bellezza del tempio.

Mantova - Soffitto centrale del Duomo (fot. Premi)

Il Cadioli scrisse che Battista Bertani eseguì fedelmente il disegno del suo maestro: poi, lo stesso critico - parlando delle colonne che sostengono le due grandi cantorie - osservò che l'allievo di Giulio, pur mantenendo l'ordine, le aveva volute modificare nel lavoro « ripartendole in luogo di ventiquattro - com'è costume - in venti scannellature e rilevandone le coste, che le dividono a foggia di bastoncini ». Il Vergani, invece, vide chiaro e parlò franco, scaricando sull'allievo i difetti attribuiti al maestro; e in vari giudizj, vado d'accordo con lui.

Le seconde navi hanno le vòlte decorate da lacunari ovali e mistilinei, ma non escono dalla mediocrità; invece le terze, che sono più piccole, si fanno ammirare pei soffitti piani, in cui lo stile dei grandi scomparti e i dettagli delle decorazioni, richiamano, con felice pensiero artistico, il motivo del soffitto centrale.

Noto, per ultimo, le graziose cupoline delle cappelle, e le mezze vòlte delle nicchie - interposte tra i piccoli templi - le quali hanno bellissimi cassettoni.

Nell'insieme i soffitti del Duomo son degni di ammirazione e di studio, e in alcune parti assurgono ad una tal potenza decorativa, che solo un artista di grandissimo genio poteva immaginare e creare.

E pure tanta bellezza vien quasi eclissata dallo splendore degli stucchi. A chi si deve la gloria di simili prodigi?

Vediamo un po'. Il Susani li attribuisce per la maggior parte *al celebre abate Francesco Primaticcio;* il Cadioli a Giovambattista Mantovano; altri allo Scultori... ma si noti che i due ultimi artefici formano la stessa persona. Anzi, a dire il vero, l'artista che lavorò di stucco nella Cattedrale, *insieme al Primaticcio* - come scrivono, errando, la maggior parte dei cronisti cittadini - non si chiamava nè Mantovano, nè Scultori, nè Ghisi, nè Speroni, ma semplicemente Battista Briziano (o Brinziano); e con tal nome ho il piacere di presentarlo agli storici presenti e futuri. Ma non è detto che essi debban credermi sulla parola, perciò prego il lettore garbato a volermi seguire nelle brevi e interessanti ricerche.

Battista Briziano ebbe la sfortuna di perdere il suo vero cognome in forza di una quantità di casi che spiegherò, ma gli storici, provvedendo anche al superfluo, lo indicarono con nomi di comodo, appiccicatigli addosso a guisa d'un pastrano comprato da un rivendugliolo.

Fu chiamato Mantovano, perchè di Mantova; Scultori, per la ragione che in qualche sua opera scrisse *Giovambattista Scultor;* cioè, Giov. Battista, scultore. Il caso di firmare col solo nome di battesimo, seguito dalla qualifica dell'arte professata, si ripete tra gli artisti innumerevoli volte; e senza uscire dal mantovano, basti ricordare il Fancelli, che fece conoscere i suoi lavori scrivendovi o *Luca Fiorentino*, o *Luca Scultor* e via discorrendo. Ma ciò non parve esauriente agli storici, e il cognome di Briziano divenne Scultori.

Anzi, lo Zani - nella sua *Enciclopedia* - scrisse che Briziano era un cognome fantastico, ma poi dimenticò di provarlo; e il Coddè [1] - colpevole della stessa dimenticanza - gli affibbiò il nome di Speroni. Nè qui finiscono le fantasie degli storici. Il De Angelis [2], infatti, scrive che Giorgio Ghisi mantovano - celebre nell'arte dell'incisione - fu nipote o fratello del nostro scultore, e quindi... lo chiama Ghisi, mentre è notorio che il Briziano fu di questi compagno di scuola e niente più. Giulio Ferrario [3] è del parere del De Angelis: il Melani [4] lo divide in due persone, chiamandole Mantovani e Scultori, allievi di Giulio; e in altro luogo [5] afferma che si chiama Scultori e non Ghisi. Nelle guide di Mantova si legge, per lo più, il nome dello Scultori.

D'altra parte il Susani scrive che il compagno di lavoro del Primaticcio, fu Giov. Battista Briziano, detto *Battista Mantovano;* e il D'Arco, nella *Vita del Pippi*, è dello stesso parere. Tutt'al più - osserva - potrebbe darsi che si chiamasse... Britano! Decisamente questo eccellente artefice, non ebbe la disgrazia dei trovatelli, che non sanno come chiamarsi.

Per togliere sì grande confusione, ricorderò che vari storici - e il D'Arco più in esteso - ci parlano di un Adamo da Mantova, artista eccellente, che aveva

---

1) *Memorie biografiche....* Mantova 1837.
2) *Aggiunte alle notizie degli intagliatori...* Siena 1808.
3) *Classiche stampe sul cominciamento della calcografia....* Milano 1836.
4) *Storia della Pittura.*
5) *Dell'ornamento nell'architettura.*

per sorella una tal Briziana, il cui nome deriva certo dal casato della sua famiglia. Ebbene: Adamo e Briziana eran figli legittimi del compagno di lavoro del frate Primaticcio, del presunto Scultori, o Mantovani, o Ghisi o.... via discorrendo; al quale - come credo aver dimostrato - gli dettero per equivoco o per volo di fantasia, quella interminabile filza di nomi.

E sempre per gli stessi voli, il Susani, il Chiesi ed altri modernissimi storici e cronisti, gli aggregarono per compagno - anzi, per maestro - nei lavori di stucco della Cattedrale, l' abate Francesco Primaticcio [1]. Il quale - con buona pace di quei signori che manipolano storie, cronache e guide all'uso dei pasticcieri - operò col Briziano nel palazzo del Te, ma quando venne decorato il Duomo coi bellissimi stucchi e con le statue che formano la nostra ammirazione, il frate scultore si trovava da una *ventina d'anni a Parigi* [2].

Infatti il Vasari ci fa sapere, che - « avendo il re Francesco di Francia inteso con quanti ornamenti (il duca Federico Gonzaga) avesse fatto condurre l'opera di quel palazzo (del Te), e scrittogli che per ogni modo gli mandasse un giovane il quale sapesse lavorare di pittura e di stucco, gli mandò esso Francesco Primaticcio l'anno 1531 ». - Cioè, quattordici anni avanti che si ordinasse a Giulio, di fare il disegno per il Duomo di Mantova.

Dopo ciò mi sembra provato che i superbi stucchi della Cattedrale, e le statue delle Sibille e dei Profeti - tranne quelle di Mosè e di Aronne [3], modellate nel 1808 dal torinese Vittorio Bernero - sono opera di Giov. Battista Briziano, a cui gli storici tolsero la maggior parte della gloria, compensandolo con un'infinità di nomi presi a prestito.

La cappella del Santissimo.

Fermiamoci un momento in questo delizioso tempietto, in cui l' occhio meravigliato si stanca nella contemplazione d'infinite bellezze.

Le otto pareti che lo racchiudono, non hanno un palmo di muro privo di decorazioni, e pure non vi si riscontra nessuno ingombro d' inutili ornamenti. Sembra che il sacello sia sbocciato spontaneo nella mente di un artista di genio, come una fioritura primaverile sotto il bacio del sole. Lo stile architettonico del tempio e le sue decorazioni policrome, delicate e belle oltre ogni dire, ricordano il periodo classico. Da ciò il Vergani trasse la persuasione, che il meraviglioso tempietto esistesse prima dalla venuta di Giulio.

---

1) Trascrissi già le date di nascita (1490) e di morte (1570) del Primaticcio, desumendole dalle storie di Mantova. Noto ora che Alfredo Melani - nella sua opera dell'*Ornamento nell'architettura* - lo fa nascere nel 1504. Non so chi abbia ragione.

2) Nella prima parte dell'opera, scrivendo che il Primaticcio e il Briziano lavorarono nel palazzo del Te e nella Cattedrale, intesi di fare la somma dei lavori eseguiti complessivamente dai due artisti in Mantova.

3) Si vedono nelle nicchie laterali poste ai fianchi della gran finestra, sovrastante la porta maggiore.

Ma le cronache [1] di Mantova ci dicono che il vescovo fra' Masseo Vitali, nel 1664 (o 1653) fece costruire dai fondamenti la cappella del Santissimo nella Cattedrale, affidandone il lavoro ad Alfonso Moscatelli; e il Cadioli lo conferma,

Cattedrale di Mantova: cappella del Santissimo. (fot. Premi).

scrivendo che la sua architettura - « ad archi e pilastri rabescati, e colonne di marmo scannellate d'ordine composito, co' loro corrispondenti zoccoli, pur essi lavorati a rabeschi » -, si devè ad un architetto che operò posteriormente a Giulio.

Come mai il Vergani - il quale fiorì nel secolo decorso - non tenne conto di tale notizie? Forse egli prese equivoco con la cappella edificata dal vescovo Lodovico Gonzaga (eletto nel 1482), e distrutta dal Vitali per costruirvi quella attuale. In ogni modo io ritengo che l'opera dell'architetto Moscatelli siasi esplicata soltanto nell'ossatura del tempio, poichè - come ci fa sapere il D'Arco - la cappella del Santissimo fu cominciata ad ornare nel 1784 con disegni dell'architetto Paolo Pozzo, che noi vedemmo fautore appassionato e convinto del rinnovamento classico.

---

1) Così nelle *Cronache e fioretti*. Il *Diario* porta la data della costruzione al 1652, ma anche in esso si conferma che l'opera si deve al Vescovo *Masseo* Vitali.

Parlandone in altro luogo (pag. 19), io ebbi a scrivere che egli ci dette *poche opere e tutte civili*, non ritenendo opportuno accennare fin d' allora ad un suo lavoro, di cui gli si nega la paternità. Ma da quanto abbiamo visto, e dallo stile del tempio, a me sembra risulti indubbiamente che l'onore altissimo di aver composta quella magia, quella trina sontuosa ed aerea di decorazioni, si debba solo a Paolo Pozzo, il quale ne dette il disegno e ne curò la perfetta esecuzione [1].

Ricostruzioni e restauri.

Al principio del secolo XVII furono allargate le cappelle della navata di sinistra, « facendole eguali a quelle che erano di contro ». Nessuno storico parlò di questa ricostruzione, meno il D' Arco, che trascrisse l'autografo - posseduto dai conti Cavriani - di una istanza che Gabriele Bertazzolo diresse nel 1626 al Capitolo della Cattedrale, « pregando gli fosse conservata la cessione (come lo fu) della cappella di s. Agata, che si doveva riedificare ». Ciò dimostrerebbe che la costruzione interna del Duomo - secondo il disegno di Giulio - fu terminata nel 1600.

Dopo un secolo, e precisamente nell'anno 1718-19, si fecero nella Cattedrale vari restauri, e - come si trova scritto nel *Diario* - « vennero aperte lateralmente alcune finestre; furono levati dei gradini alla scala di marmo avanti l' ingresso del tempio; fu tolta la esterna ringhiera, che era sostenuta da colonne appoggiate sul dorso di due antichi leoni di marmo; vennero risarcite le statue e i fregi della navata maggiore e magnificamente indorato il soffitto e ripulite le cappelle ».

Ho riprodotto l'intero periodo del *Diario*, perchè tra i lavori in esso notati, ve n'è uno recante nuova luce sull'architettura della vecchia facciata.

Vi apprendiamo, infatti, che l'ingresso del Duomo era limitato da una ringhiera sostenuta da colonne, poggiate sul dorso di due antichi leoni; cosa non resultante nel quadro del Morone, perchè la soldatesca, che affolla le porte del tempio, intercetta la vista della ringhiera.

I restauri furon diretti da Doriciglio Moscatelli (? † 1739), prefetto delle acque, buonissimo idraulico e cattivo architetto. Ma esso, non conoscendo il suo lato debole, si piccava di fare dell'architettura. Precisamente come il cardinale di Richelieu, che era inarrivabile in politica e meschino quanto mai nelle composizioni drammatiche. A criticare il suo modo di governo, c' era da passarla liscia, ma Dio liberi a fare un appunto a qualche sua commedia! Nasceva una tragedia, e di quelle che lui non sapeva scrivere.

---

1) Che il Pozzo fosse incaricato della direzione d'ogni lavoro, lo apprendiamo anche dalla seguente notizia fornitaci dal D'Arco. « ..... Il Capitolo della Cattedrale pensò di avere da celebre mano due bassorilievi di marmo statuario per un nuovo altare da porsi nella stessa cappella; il Pozzo ne scrisse a Giuseppe Franchi ma egli ricusò di eseguirli perchè affollato di commissioni ».

In fin dei conti, il Moscatelli commise qualche peccato architettonico, ma restò al disotto di quel terribile colonnello del genio - il De Baschiera - che dal 1756 al '61 smantellò la vecchia facciata gotica del Duomo - che aveva dei pregi indiscutibili - per costruirvi quella di sua invenzione, che sciaguratamente sussiste ancora [1].

Ho chiamato terribile l'architetto - soldato, perché se coi baluardi e le altre costruzioni di offesa, egli arrecò ai nemici i danni che fece soffrire all' arte coi rinnovamenti architettonici, c'è da scommettere che nessuno scampò dal tiro delle artiglierie o, caso mai, morì di paura. Basti vedere la facciata del Duomo e confrontare le sue linee barocche con quelle eleganti e pure dell'interno del tempio, per avere un' idea esatta della consumata profanazione.

Quei cronisti che trovan tutto bello, si contentano di ricordare che il De Baschiera operò nell'epoca in cui infieriva il barocco, volendo dire, con questo, che l'ambiente suggestionò l'architetto. E pure, anche Paolo Pozzo fiorì nel medesimo periodo, ma edificò.... la cappella del Sacramento, vero gioiello d'arte, senza concedere una sola linea al gusto dominante nel suo tempo.

Per concludere, quella facciata fronteggiante la classica costruzione di Giulio, fa l'effetto di un cappello a tre canti, posato sulla testa di un imperatore romano. Io voglio concedere che - dato lo stile - non sia totalmente brutta, ma la deturpazione commessa non merita nè scusa, nè assoluzione.

Nel 1808 fu restaurato il soffitto ligneo della grande navata, il quale conserva ancora l'originaria bellezza; nel 1821 si costruì - su disegno del tagliapietre Giuseppe Pagani - un nuovo altar maggiore, ricco di marmi e di bronzi, che fu consacrato cinque anni dopo dal vescovo Giuseppe Maria Bozzi; negli anni 1825-26 fu abbattuto il vecchio episcopio, per erigervi un ampio edificio pei convitori del seminario. A tale scopo si dovette restringere di nuovo la gradinata esterna del Duomo e demolire l' arco del vescovato, che si ritiene segnasse uno dei confini dell'antica Mantova.

Un anno dopo venne restaurato il fianco gotico della Cattedrale; e nell'anno presente, a cura del Municipio, furono distrutti gli archi che congiungevano il palazzo ducale al Duomo. Si crede che tale costruzione dovesse sostenere una loggia coperta - che certo non fu edificata - per la quale i duchi Gonzaga avrebbero potuto recarsi dalle loro stanze nella Cattedrale, evitando la folla, i raggi del sole e le nebbie invernali. Comodità e fede!

Sculture.

La Cattedrale di Mantova è ricca - più d'ogni altra chiesa del mantovano - d' opere modellate e scolpite, ma quelle che assurgono a l' importanza di veri

1) Fu eretta a spese del vescovo Antonio dei marchesi Guidi Talenti di Bagno.

cimelî d'arte, sono ben poche. Lascio dunque la folla dei Profeti e delle Sibille, dei Santi e dei Martiri (alcuni dei quali assai pregevoli) all'esame critico di chi ambisce percorrere in tutti i sensi il campo dell'arte, e mi restringo a parlare delle opere su cui si posano con amorosa ricerca gli sguardi degli intelligenti.

Cattedrale di Mantova - Sarcofago cristiano del V o VI secolo. (fot. Premi).

Appena entrati nella Cattedrale, noi vediamo sotto il finestrone di sinistra - che si apre sulla facciata - il vetusto sarcofago scolpito in marmo, del quale parlarono già eminenti storici e critici d'arte [1]. Il D'Arco lo giudicò con ragione « il più insigne monumento cristiano che sia rimasto in Mantova ».

Sulla fronte vi è incisa la seguente epigrafe:

HAC IN VRNA DORMIT CORPVS
S. IOANNIS BONI E CAPELLA
HVC TRANSLATUM DIE XX FEB.
MDLIII
OBHT AVTEM MCCXLIX

la quale epigrafe fece ritenere ai facili scrittori, che il mausoleo fosse scolpito appositamente onde riporvi il corpo di s. Giovanni Bono.

Invece Federico Odorici, che studiò il prezioso cimelio con amorosa cura, trasse da quelle scene simboliche la storia genuina, la voce del tempo; e dimostrò che il mausoleo appartenne a due coniugi « probabilmente mantovani e di non volgare condizione, come lo attesta il matronale paludamento della consorte (la cui figura, insieme a quelle del marito e del figlio, si vede nel mezzo dello scomparto di sinistra), la ricchezza e lo splendore non comune del loro sepolcro ».

I coniugi si stringono la mano con effusione, come per dirsi uniti in vita

1) Il monumento è lungo m. 2.27, largo m. 1.11, alto m. 1.50.

e in morte; in mezzo a loro si trova il fanciullo, forse a simboleggiare che i genitori rivivono nei figli. Qual differenza tra 'l simbolismo dei primi Cristiani, e quello dei moderni esteti!

La forma del sarcofago, le sue decorazioni, lo spirito biblico delle scene che vi sono figurate, indicano che il monumento appartiene al periodo romano; « tutt'al più - nota l'Odorici, al quale mi associo in questo giudizio - l'arte scaduta del monumento e le sue forme così lontane da quella pretta latinità di cui s' improntano l' urne più antiche delle Catacombe, avvertirebbero in questo lavoro uno scalpello del V o VI secolo ».

Per quale combinazione il sarcofago dei coniugi sconosciuti, servì ad accogliere il corpo di s. Giovanni Bono?

Vediamone la storia.

I cronisti mantovani [1] ci dicono che il vetusto monumento si trovava da secoli nella chiesa di sant'Agnese, e non aggiungono altro. Ma io osservo che la suddetta chiesa fu eretta circa il 1450 [2] e consacrata dieci anni dopo dal pontefice Pio II, mentre l'opera di cui si tratta fu eseguita otto o nove secoli innanzi. Ritengo, quindi, che tale monumento provenisse dalla chiesa che fu distrutta in epoca non determinata, per costruire nel medesimo luogo quella di sant'Agnese.

Nel febbraio del 1543 (secondo il Volta) venne trasportato nella chiesa suddetta il cadavere di s. Giovanni Bono, e collocato nell'antico sarcofago. Il Tonelli aggiunge - nelle sue *Ricerche istoriche* - un particolare singolarissimo; cioè, che il monumento era dorato, come fu anche scritto dal Donesmondi. Ora non si vedono tracce di dorature; ma in ogni modo non è difficile supporre, che il sarcofago venisse lumeggiato d' oro per la traslazione del Santo, onde dargli un aspetto più solenne e decorativo.

La chiesa di sant' Agnese fu soppressa nel 1775, e da quell' anno al 1806 - in cui venne atterrata - accolse nelle sue mura armi ed armati, che poi presero definitiva dimora nel convento. L' antico e prezioso sarcofago servì ad usi profani ed ebbe a soffrirne gravi danni, poichè fu spezzata una parte del basso rilievo principale.

Quando venne decisa la demolizione di sant'Agnese, si trasportò il sarcofago nella chiesa di s. Trinità; ma soppressa anche questa, fu pensato di collocarlo nel Civico Museo. Ciò accadde nel 1830.

Sei mesi dopo il Municipio cambiò pensiero, e volle donare il prezioso monumento al Capitolo del Duomo. I cittadini di Mantova lo rividero passare per le strade e certo pensarono che l' eterno riposo della tomba, è una fantasia di cervelli ammalati [3].

Ora si conserva nella Cattedrale, incastrato nel vano polveroso di una finestra;

---

1) Tra i quali il Volta, il Tonelli, l'Amadei e il D'Arco.

2) Così il *Diario*. Sulle varie opinioni circa la fondazione di questa chiesa, vedere a suo luogo.

3) Il corpo di s. Giovanni Bono è sotterrato nella Cattedrale.

ma quanti hanno sentimento d' arte si augurano che sia tolto da quella specie di nicchia, la quale impedisce di goderne le parti laterali.

Il monumento ha tre facce decorate con gruppi simbolici. In quella di fronte, dovevano essere tredici figure, alcune delle quali sono ora mutilate ed altre mancano interamente. L'Odorici ritenne che l'insieme del bassorilievo volesse significare il *Nazzareno coi dodici Apostoli*, e non è certo in altra maniera che può spiegarsi il simbolismo molto palese, di questa rappresentazione cristiana. In ogni modo mi permetto di aggiungere al commento dell' erudito archeologo, alcune mie note.

Che le figure erano tredici, si vede osservandone i frammenti e la disposizione delle estremità; e da ciò resulta ancora, che nel centro campeggiava un' immagine posta di fronte ed ergentesi sopra un piccolo piedistallo, perchè le sei figure del lato destro e le altre del sinistro, si volgono quasi tutte in segno di rispetto e di attenzione verso il personaggio principale, scomparso, che - senza dubbio - rappresentava il Nazzareno. Credo pure che l'averlo posto in posizione più alta, rispetto alle altre figure, volesse significare la sua grandezza divina; come più tardi, nelle opere d' arte simboliche e profane, si rappresentò la disuguaglianza sociale dei personaggi, con la differenza della statura. Tra poco ne vedremo un esempio chiaro e interessante.

Al di sopra degli Apostoli vi sono due piccoli fregi istoriati, i quali fiancheggiano la lapide e fanno parte del pesante coperchio. Quello a destra - secondo l'Odorici - rappresenta Daniele che uccide il serpe babilonico, somministrandogli un'offa - o focaccia - preparata con qualche veleno. L'Odorici non sa spiegare chi sia il terzo personaggio, « perchè il serpe e Daniele furon sempre rappresentati soli » ; per conto mio - ignorante, come sono, di cose archeologiche - rinunzio a fare la preziosa conoscenza dell' intruso. Nel fregio di sinistra abbiamo Tobia col fedelissimo cane e una terza figura coronata, che fa certo da riempitivo.

Infatti l' Odorici - che io seguo fedelmente, come il cane seguiva Tobia - ci dice « che noi possiamo ritenere in questo caso la coronata immagine quale simbolico o storico personaggio allato della solita tabella (o lapide), come i genii scolpiti di fianco alle cartelle di tanti sarcofagi cristiani; molto più che le due figure ai lati della tabelletta, vi sembrano appoggiate » per sorreggerla.

Nell'orecchione destro abbiamo Susanna sorpresa nel domestico *pomarium*. Essa è vestita di ricchi abiti e si mostra in atto di pregare, mentre il più audace dei due curiosi che la sorpresero, le si avvicina *col fare di un insistente*, per dirle delle cose molto profane. Dichiaro subito, che di questa spiegazione lascio intera la responsabilità morale.... e penale al sig. Odorici. Potrebbe darsi che il personaggio più vicino a Susanna, le avesse domandato una cosa lecita : per esempio, lo stato di salute o l'ora del giorno. Infatti. se noi esaminiamo bene quel povero signore tanto sospettato, non si riscontra nella sua attitudine alcun segno di manifesta delinquenza. Lo stesso Lombroso lo prenderebbe per un Santo.

Con la scena scolpita nell'orecchione sinistro, passiamo dall'antico al nuovo Testamento. Rappresenta « il Redentore, che trovati gli Apostoli Pietro e Andrea invitali a seguirlo ». Si noti, però, che i due pescatori (e non pastori, come scrive l'Odorici), hanno abiti di forma e di ricchezza tali, da non dimostrare la loro origine plebea.

Nel centro del coperchio è rappresentata in modo semplice e patriarcale, la *Natività del Signore.* La scena è riprodotta secondo il racconto di s. Luca, e noi vediamo, infatti, il Neonato avvolto strettamente nelle fasce. Nè mancano a completare il quadro, la povera capanna, il bue, l'asinello e la stella annunziatrice del fausto evento. Nel lato destro del sarcofago, vediamo una figura muliebre che simboleggia la Chiesa, vestita di abiti sacerdotali. La fiancheggiano i santi Pietro e Paolo. Nell' ultimo scompartimento - quello di sinistra - si notano i coniugi *cui spettava questo monumento,* e altre due figure cristiane. Una delle quali rappresenta Mosè, « che ricevendo le tavole della legge, alza il dito come ammonimento al popolo d'Israele ».

Nell' ombra della seconda cappella - che si presenta nel lato destro della Cattedrale - troviamo un bassorilievo di non comune valore storico. Pochi lo conoscono, perchè l'oscurità del luogo e le trine spioventi dalla mensa dell'altare, a cui serve di base, lo nascondono agli sguardi degli studiosi.

Secondo la tradizione, che a me sembra accettabile, questo bassorilievo fu scolpito per ornare la demolita chiesa di sant'Antonio abate, quando - circa l'anno 1350 - venne restaurata. Il tempio era posto in via Fiera, nei pressi di santa Caterina. Il D'Arco - che illustrò con amore ma disegnò malissimo l' interessante bassorilievo - lo ritenne opera del XIV secolo, dopo averlo confrontato con una scultura del 1340, rappresentante *Druso Merlotto genuflesso d' innanzi la Vergine,* che fu posta a Napoli nella chiesa di santa Chiara. E secondo lo stesso critico, il bassorilievo della Cattedrale ha il seguente significato storico: Guido Gonzaga presenta alla Vergine e al bambino Gesù, il capo - o *massaro* - dei mercanti, i quali avevano versato la maggior somma per erigere la chiesa di sant'Antonio. E infatti - nota con altre parole il critico - noi vediamo il Redentore che stringendo nella mano sinistra una pergamena, su cui è segnata l'offerta ed il voto, benedice con la destra i due ferventi cristiani.

Dal canto mio ho poche osservazioni da aggiungere. Per quanto riguarda l'idealità, la scultura si presenta senza espressione alcuna, senza quel legame di mistico affetto, che dovrebbe unire gli uomini di fede, alle immagini sacre. Sembra,

quasi, che il dono della nuova chiesa non sia gradito e che i donatori ne restino mortificati, perchè l'atto benedicente del Bambino, può anche ritenersi un monito. Ciò non può essere, ma l'artista, mostrandosi così parco nel dare la dovuta espressione alle sue figure, meriterebbe che si spiegasse a rovescio il soggetto da lui rappresentato.

Cattedrale di Mantova: base di altare. (fot. favoritaci dal sig. Giuseppe Lanzoni).

In questo bassorilievo, si manifesta pure la nota sociale del tempo in cui fu scolpito: una nota che oggi striderebbe nell'accordo delle innumerevoli leghe operaie, ma che allora era trovata abbastanza giusta anche dal popolo.

Guardando i due personaggi inginocchiati, noteremo subito la straordinaria differenza delle loro altezze e relative dimensioni dei corpi. Il massaro sembra quasi un fanciullo, mentre il Gonzaga lo sopravanza del doppio, presentando una figura vigorosa e fiera. Ciò stava a significare che tra l'uno e l'altro, vi era differenza di nascita, di censo e di grado. Va bene che il Gonzaga era *Capitano del popolo*, ma la folla dei lavoratori doveva farsi piccina anche quando non lo era, perchè la figura dell' eletto grandeggiasse nella vita, nell'arte e nella storia.

Noto pure che lo stile del bassorilievo ricorda il gotico, e gli archi spezzati e tondi che sovrastano alle figure, si rivedono, infatti, nei trafori di una rosa del castello dei Visconti a Pavia, o, meglio ancora, in quella che si apre sopra la porta esterna della chiesa interiore di s. Francesco d'Assisi. Le colonne a vitalba, non rastremate, conforterebbero la mia osservazione.

Ma si tratta di semplice accenni, perchè il bassorilievo non è sicuramente

un lavoro di stile, nè una cosa molto pregevole. Pur tuttavia in esso parla la storia mantovana, ed è per ciò che bisogna udirne la voce, trasmessaci con l'attrattiva originale e interessante dell'arte fanciulla.

Restano da esaminare due sole sculture: un monumento e una piccola statua. Il primo si trova nel Museo della città; l'altra è nella Cattedrale.

Cominciamo dal monumento marmoreo dedicato al vescovo Ruffino Lando (e non Landi), di Piacenza (1334-1369), il qual mausoleo fu posto nella Cattedrale durante l'anno 1370, e vi restò fino al 1545. Ora si trova, come ho già detto, nel Museo di Mantova.

È un' urna con figure simboliche, di facile spiegazione. I santi Ruffino e Pietro, indicano respettivamente la persona del vescovo e il titolare del Duomo. Dinanzi a loro sta il defunto inginocchiato e pregante. In altra parte dell' arca, sono scolpite le immagini della Vergine Annunciata e dell' Angelo, che le reca la mistica novella ; e nel mezzo ai due sacri personaggi, si nota il Padre Eterno in atto di benedire. Tra le figure son poste la croce e lo stemma della famiglia Lando.

Il monumento non vale gran cosa e non ha interesse storico, come il bassorilievo dedicato a sant'Antonio, ma è di questo assai migliore nell' insieme e nei particolari. Però, tutto compreso, non meritava certo di essere impiegato ad usi bassi e triviali (come ci fa sapere il D'Arco), allorchè nel 1545 il cardinale Ercole Gonzaga lo donò alle monache di santa Paola. Credo che vi sciacquassero il bucato.

La statuetta che si conserva ancora nella Cattedrale - tenendola nell'ombra di una nicchia sovrastante la porta che conduce alla cappella dell' Incoronata - rappresenta s. Michele l'Arcangelo. Il D'Arco la ritenne scolpita sul finire del 1300. Vedendola ora, non è troppo facile assegnarle l' anno di nascita, perche i soliti incoscienti restauratori, le tolsero la patina del tempo, ne guastarono le linee e i connotati.

L'Arcangelo Michele aveva le ali di ferro ed era armato di un pesante spadone.... ma chi ebbe l' incarico di *rimetterlo a nuovo*, pensò bene di tagliargli le ali e di sostituire alla spada.... un paio di bilance. L' Arcangelo guerriero venne dunque trasformato di sana pianta, e con quelle bilancette in mano prese l'aspetto d'un farmacista.

Perciò, se qualche ingenuo supponesse che il drago giacente ai piedi del Santo, non fosse stato ucciso col poderoso spadone, ma con qualche dose - per esempio - di sublimato corrosivo, non ci sarebbe molto da ridere.

Continuiamo. Il s. Michele aveva il colore del tempo: il marmo di *nembro* si era rivestito di quella patina secolare, che forma la gioia degli intelligenti. Ma il restauratore, che non soffriva di tali debolezze, raschiò l'Arcangelo per farlo diventare bianco e liscio, come fosse tirato a cera. Nessuno - si capisce - tirò le orecchie asinine al facile restauratore!

Arazzi.

Come accennai nella introduzione all'opera, la città di Mantova ebbe la prima fabbrica nazionale di arazzi.

Il Tonelli ci fa sapere che fin dall'anno 1443, nel borgo ora scomparso di s. Giorgio - subito fuori del ponte omonimo - si lavoravano arazzi d'ogni genere e di grande bellezza. Il Volta accenna alle stoffe tessute ed istoriate, che il cardinale Ercole Gonzaga fece eseguire nel 1558 [1] dalla fabbrica mantovana, su disegni di Raffaello; le quali stoffe formarono il più bell'ornamento del palazzo di Corte. Ma il D'Arco, che nella *Vita di Giulio Romano* accolse l'autorità del Tonelli e del Volta, nell'altra sua opera *Delle arti e degli artefici*, si mostrò di parer contrario. Anzi credè bene di pubblicare un opuscolo [2], per dimostrare che le arazzerie mantovane eran sogni fantastici, giacchè nessun documento ne provava la passata esistenza.

Più fortunato di lui fu Willelmo Braghirolli, il quale facendo accurate ricerche nell'archivio storico dei Gonzaga, trovò che dal 1420 fino alla fine di quel secolo, nel borgo di s. Giorgio « si lavorarono stoffe per arazzi, secondo i sistemi di tessere, i quali sogliono applicarsi a tale maniera di lavori ». E sappiamo - da lui - che « dominando in Mantova Giovanni Francesco quinto ed ultimo capitano e primo marchese (1407-1444), si incontra per la prima volta nei *Registri economici* di sua Corte il nome dell'arazziere Nicolò di Francia [3], agli 11 marzo 1420 [4], siccome stipendiato col titolo di *Maestro di apparamenti* [5] ».

Per un certo tempo la tradizione errata fece credere che i sei arazzi importantissimi, che possiede il Capitolo della Cattedrale, fossero provenienti dalla fabbrica mantovana; ma Cesare Sacco, descrivendo la vita del frate Francesco Gonzaga (1546 † 1619?) vescovo di Mantova, fece sapere che l'eminente prelato - uomo di alti meriti e grande mecenate dell'arte - arricchì la Cattedrale con doni cospicui, e « fece ancora fabbricare in Francia (o forse - come nota il

1) Come vedremo tra poco, il Braghirolli afferma che la fabbrica suddetta cessò di esistere sulla fine del 1500.
2) Vedi nota 5.
3) Secondo il Müntz, l'arazzeria in Francia ebbe origine nel 1302.
4) Ciò prova che Mantova fu la prima ad istituire la fabbricazione nazionale degli arazzi, perchè Venezia l'ebbe nel 1421, Ferrara nel 1436, Siena nel 1438, Roma nel 1455, Firenze nel 1457 e Perugia nel 1463.
5) Vedi lo scritto sugli *Arazzi*, in bibliografia.

Braghirolli - in Fiandra) alcuni arazzi per ornamento della cappella grande, ed altri ne comperò per addobbare tutte le colonne della nave di mezzo per le feste principali ».

Degli arazzi grandi, quattro ornano i piloni che sorreggono la cupola, e gli altri due [1] fiancheggiano l' altar maggiore. Il loro stato di conservazione è abbastanza buono, ma i colori son molto sbiaditi. I quattro arazzi più grandi rappresentano la *Trasfigurazione di Cristo;* il *Nazzareno che apparisce agli Apostoli;* l'*Ascensione del Redentore;* la *Discesa dello Spirito Santo.* In uno dei minori son figurati i santi *Celestino, Pietro, Francesco d'Assisi* e *Antonio da Padova:* nell' altro si vedono le immagini di *sant'Anselmo, s. Paolo Apostolo, s. Bernardino da Siena* e *s. Didaco.*

Le sacre rappresentazioni son racchiuse da cornici ad ovoli, alle quali fa immediato seguito una larga fascia, recante - nei lati verticali - lo stemma Gonzaga e due Angeli. In alto, nella fascia medesima, sono due angioletti seduti; e in mezzo ad essi e nelle riquadrature degli angoli, si vedono rappresentate a chiaroscuro alcune scene della vita di Cristo. Infine, nella fascia inferiore, è rappresentata un' ara con un agnello sopra legna ardenti, e intorno serpeggia un nastro con la scritta « *Soli Deo honor et gloria* »; dopo il quale si vedono due figure d' Angeli. Nel centro dell' ara son le lettera FF, sovrapposte ad un G. Basterebbe questa sigla di facile spiegazione, (*Frate Francesco Gonzaga*) per dimostrare che i sei arazzi esaminati son quelli che il vescovo donò alla Cattedrale; ma, come nota il Braghirolli, ci sono altri elementi di prova.

Per esempio: il motto che si legge sul nastro circondante l' ara, « che fu l'impresa particolare di quel vescovo ». Se ciò non bastasse, abbiamo lo stemma Gonzaga ripetuto nelle fascie; e - meglio ancora - il ritratto del vescovo, che si vede nell' arazzo dell' *Ascensione* in abito di frate minore, con le insegne vescovili posate a' suoi piedi.

Come si comprende da tutto ciò, la critica fece il compito suo, ma prese la via più lunga; e il Braghirolli, che frugava tanto volentieri nei polverosi archivi, dimenticò di estendere le sue ricerche in quello della Cattedrale, ove avrebbe trovato un documento esauriente ed inedito: l'*Atto di donazione degli arazzi* [2], che riporto per intero:

« Io frate Fracesco Gozaga per gratia di Dio, e della sata Sede Apostolica
« Vescov°. di Matova, dono, offerisco e dedico a Dio bndetto, in honore di glo-
« riosi Apli S. Pietro, e S. Paulo, e del mio glorioso pre S. Francesco, di san
« Celestino, e S. Anselmo, sei pezzi di Tapezzeria grandi figurati, con historie
« sacre, in remissione de miei peccati, e de miei padre, madre, e fratelli, per ser-
« vitio, e ornamento del culto divino nei santi sacrificii delle Messe, e solemnita

1) L'altezza comune dei sei pezzi è di m. 5,20; la larghezza dei quattro maggiori è di m. 4,30; dei minori, 2,20.
2) Questo atto è scritto su pergamena (di circa cent. 55 per 33), in lettere gotiche.

« di questa Chiesa, ordinando e con il più efficace modo che posso, comandando, che non siano levati da questa Chiesa; ne anco in prestito per poco « tempo. Ma solo servano in questo loco, per il quale sono stati fatti, donati « e dedicati. Dato in Mantova, a XVIII di Marzo 1599.

(Firma) FR. FRANco. GONZAGA (Stemma)
Vesc°. di Mant^a. conf^r. »

Da questo documento resulta che il vescovo Gonzaga donò alla Cattedrale sei arazzi soltanto, perciò è da ritenersi che quelli a *verdura*, ricordati da Cesare Sacco, non sien mai esistiti. Si noti, a tale riguardo, che nella Cattedrale non se ne trova nè meno un pezzetto, e non può dubitarsi che il tempo li abbia distrutti; perchè essendo usati solamente nei giorni di festa, dovevano durare assai più di quelli esistenti, che non si distaccaron mai dai piloni. Ne può supporsi che sien piaciuti troppo agli invasori, i quali, in tal caso, avrebbero portato via principalmente i più belli, come fecero altrove.

Il documento medesimo ci fa sapere, inoltre, che i sei arazzi furono eseguiti sulla fine del cinquecento; ciò che il Braghirolli rileva osservando che sotto il ritratto del vescovo - nell'arazzo dell'*Ascensione* - si legge: AETA LII, « vale a dire - soggiunge il critico - che esso fu disegnato quando quel vescovo contava cinquantadue anni di età (1598) ».

Lo stesso Braghirolli, dopo aver detto che i disegni degli arazzi furon certo eseguiti a Mantova, ne suppone autore o il Ghisi o l'*Andreasino*, i quali dipinsero la cupola della Cattedrale per commissione dello stesso vescovo. Guardiamo un po'. Il *Diario* ci dice che Francesco Gonzaga, « dopo la sua Nunziatura in Francia, ritornato in Mantova sulla fine di ottobre dell' anno 1598, portò seco da Parigi oltre ai bellissimi arredi sacri » degli oggetti preziosi per il culto, i quali ultimi non occorre ricordare. Gli arredi sacri indicati dal *Diario*, significano certo gli arazzi che ornano tutt' ora la Cattedrale; e siccome l' anno in cui il vescovo Gonzaga si trovava in Francia [1]), coincide con quello che si rileva dall' arazzo portante l' età del donatore, è dimostrato che gli stessi arazzi vennero eseguiti mentre il vescovo era lontano dalla patria sua. Perciò le due ipotesi del Braghirolli, che gli arazzi provenissero dalla Fiandra, e che i cartoni fossero opera del Ghisi e dell'*Andreasino*, son molto discutibili.

Si potrà forse supporre che il Gonzaga avesse fatto eseguire i disegni degli arazzi avanti di partire da Mantova, ma è più logico credere che l' idea del dono gli sia nata visitando le arazzerie di Francia, in cui abbondavano i pittori specialisti del genere. La conclusione del Braghirolli è basata sull' ipotesi, che il Gonzaga avesse sotto mano il Ghisi e l'*Andreasino*, quando gli arazzi furono eseguiti;

1) Si ricordi che egli fece ritorno a Mantova nell' ottobre del 1598.

ma la base del ragionamento crolla d'un tratto, gravandola col peso della notizia ricavata dal *Diario*. Gli artisti che nel 1598 avvicinavano il Gonzaga, eran francesi, perciò è assai probabile che gli arazzi della Cattedrale si debbano interamente a loro.

Ma c'è di più: esaminando il disegno e il colorito delle composizioni tessute, e poi rivolgendo gli occhi alla cupola e alle arcate della nave trasversale, ove il Ghisi e l'Andreasi lavorarono squisitamente di pennello, si notano tali differenze di stile, di disegno e di tavolozza, da far credere che arazzi ed affreschi non sieno opera delle stesse mani.

Gli arazzi, a dire il vero, son molto scorretti nel disegno, e basterebbe a dimostrarlo il braccio enorme, interminabile dell'Apostolo s. Giovanni, nella *Trasfigurazione*. E poi: dov'è quella soavità di colorito - tante volte eccessiva - che distingue i dipinti del Ghisi e dell'*Andreasino?* Dove gli scorci mirabili, che si vedono nella volta, sulle pareti e sugli archi?

Negli arazzi, invece, vi sono delle figure senza movimento; degli effetti di colore che ricordano la scenografia; delle gran macchie bianche – le quali, per lo più, rappresentano il Redentore - che emergono su fondi oscuri.

Io non dico che gli arazzi della Cattedrale non abbiano pregio - infatti, almeno dal lato storico, sono interessantissimi - ma, secondo me, chi li attribuisce al Ghisi e all'Andreasi, reca loro un torto immeritato.

Pitture.

Entrando nella Cattedrale e percorrendo la fila destra delle cappelle, abbiamo vari dipinti di poco valore artistico.

Il *sant'Eligio* - primo altare - fu dal Cadioli attribuito al *Guercino*, ma tale giudizio dimostra che il critico, in fatto d'arte, era più guercino del pittore di Cento. Sappiamo, invece, che il dipinto si deve a Giovanni Pietro Possenti; in ogni modo il colore terreo delle carni e i difetti di prospettiva aerea, son bastevoli a scartare l'opinione fantastica del Cadioli. Il dipinto - in cui sant'Eligio è figurato in atto di sanare miracolosamente la gamba tronca di un corsiero – e l'elegante cancello in ferro battuto, furono donati dai manescalchi, dei quali il Santo è il protettore.

Nella seconda cappella abbiamo una pala rappresentante il *Crocifisso*, adorato da s. Filippo Neri e sant'Isidoro Agricola, d'ignoto autore. Il quadro aveva certo non comuni pregi, ma il restauro troppo esteso del pittore Giuseppe Pelizza, gli tolse il carattere primitivo.

Nell'altare che vien dopo, la pala rappresenta la *Vergine col Bambino* [1] in

1) Il quadro fu tolto dalla chiesa di santa Paola.

gloria, e in basso son figurati santa Chiara, s. Francesco e sant'Antonio. È un'opera del Rutta, ed io son disposto a lodarla pel colorito, ma non mi sento di associarmi al Susani, che vi riscontrò sommi pregi di disegno. Trovo che il volto di santa Chiara è inspirato a grande soavità; però, la posa da epilettico del s. Francesco e la testa del bambino Gesù, precocemente cresciuta, non mi spingono alla totale ammirazione del quadro.

Da questo lato le cappelle hanno termine col battisterio, che nell'interno ha l'aspetto e la severità d'una piccola sala medioevale, mentre all'esterno si allegra di candidi marmi e di svelte decorazioni corintie. Ciò deriva dal fatto che la porta si deve a Giulio, mentre l'interno è formato dal primo ripiano dell'antica torre. Il battisterio ha la fonte scolpita in marmi di molto pregio, e forse proviene dalla Cattedrale gotica; com'è facile immaginare, osservando lo stile della bellissima vasca.

Ed eccoci alla navata trasversale, ove fioriscono le creazioni d'Ippolito Andreasi e di Teodoro Ghisi. Abbiamo visto che tra i due allievi di Lorenzo Costa *(juniore)*, v'era differenza non piccola di sentimento e di stile, perche l'Andreasi si avvicinò alla maniera del *Parmigianino*, mentre il Ghisi s'innamorò troppo delle preziosità che il suo maestro ricercava con ardente passione, e si tenne lontano dalla natura e dalla vita. Quindi, volgendo gli occhi ai sontuosi affreschi, vien fatto di domandarci ove ebbe termine l'opera di un maestro e cominciò quella dell'altro: ove la mano dell'*Andreasino* dipinse le soavi creazioni sue, e dove Teodoro Ghisi peccò di eccessiva vaghezza, scambiando la vita umana con quella floreale.

Secondo me, il grande affresco della cupola si deve per la maggior parte, e forse totalmente, all'*Andreasino*. È un'ascensione che dà la nostalgia dell'azzurro luminoso e terso: è un trionfale innalzamento di Angioli e Cherubini, che si addensano nei circoli di luce, formando un torrente di vita che sale con spontaneità prospettica; una incantevole fioritura giovanile.

Tutta la navata è ricca di affreschi. I pennacchi della cupola, gli archi che la sostengono, le pareti che racchiudono il presbiterio e i soffitti a vòlta, recano Angeli, Santi e scene religiose. I dipinti si debbono al Ghisi e all'*Andreasino*, che li operarono nel 1606.

Descrivendo queste pitture, gli storici mantovani ripetono che i due artisti furono allievi di Giulio Romano. Vedemmo (a pag. 52 n. 2ª) che ciò era materialmente impossibile, perchè alla morte di Giulio il Ghisi aveva nove anni, e l'Andreasi.... non era nato. Ma pur trascurando tali argomenti inoppugnabili, rimane lo stile degli affreschi, che non ricorda quello di Giulio. Alla vigoria della linea, alle grandiosi composizioni, alla forza dei chiaroscuri, che si riscontrano nella maniera del celebre pittore romano, subentrano, nelle opere dell'*Andreasino* e del Ghisi, una grande dolcezza di colorito, di disegno e d'insieme.

Nel primo, la vita gagliarda, michelangiolesca: negli ultimi, un sereno

raccoglimento. Con questo, non intendo di fare un parallelo tra l'artista romano, e i due allievi di Lorenzo Costa, il giovane; v'è un abisso tra loro, e Giulio soltanto può colmarlo.

Dato a Cesare quello che gli si conviene, ritorno alla Cattedrale.

(fot. favoritaci dal sig. Giuseppe Lanzoni).

Cattedrale di Mantova - Affresco della cupola; opera di Teodoro Ghisi e Ippolito Andreasi.

Nella stessa navata, sulla parete destra, è rappresentato il concilio tenutosi a Mantova nel 1459 da Pio II; nella sinistra, si fa la storia di un altro concilio mantovano: quello del 1067, in cui Alessandro II rivendicò i diritti della Corte pontificia, contro l'antipapa Cadolo. Gli affreschi che decorano la breve e ricca navata - in cui il sontuoso organo, intagliato da Giambattista Marconi, espande

riflessi d'oro – furono ritoccati (nel 1808) con gelosa cura da Felice Campi (1746 † 1817), al quale si deve l'affresco dell' *Invenzione del Preziosissimo,* dipinto sopra la cantoria. Il Campi fu discepolo del Bazzani e del Bottani, ma si creò uno stile proprio studiando sulle opere del Tiziano. I suoi dipinti – e specialmente gli affreschi, in cui dette prova di maggiore abilità – hanno grande freschezza e vigoria di colorito; proprietà invidiate della scuola veneziana.

Nella vòlta del coro, si esercitò l'abile mano di Domenico Feti con una grandiosa composizione - rappresentante la *Trinità*, la *Vergine* e *s. Giov. Battista* – in cui i pregi e i difetti del valente pittore romano, che morì sognando la gloria nei primi anni del secolo XVII, emergono quasi con violenza.

Si vede, in questo pregevole affresco, che il Feti cercò e superò le più grandi difficoltà di linea, popolando l'azzurro di figure dagli ardui scorci. E quelle figure e gli Angioli, che volteggiano nell'ampio cielo, avrebbero maggior finzione di vita, se l'artista non avesse allargata la linea, ingrassando e aggravando le celesti immagini.

In questa navata trasversale vi sono quattro altari, che hanno dipinti di poco o nessun pregio. La *Madonna d'Itria* (nel primo altare a destra) ha il volto inspirato a grande soavità, ma il disegno lascia molto a desiderare. Il quadro fu certo eseguito sulla fine del cinquecento, perchè il culto per la Vergine d'Itria fu introdotto a Mantova dal vescovo fra' Francesco Gonzaga, che ne portò l'immagine da Cefalù [1]. Ma la pala di cui tratto, subì la tortura del pennello restauratore, perciò è inutile parlare di pregi e di difetti; di colorito e di scuola.

Nel secondo altare si conserva l'*Angelo Custode* di Domenico Maria Canuti (1620 † 1684), allievo di Guido Rèni, decoratore barocco di non comune valore. Ma egli non eccelse nella pittura di cavalletto, e questo suo quadro, e il piccolo ritratto di s. Tommaso d'Aquino che lo sovrasta, ne sono una prova. Ma sulle opere esaminate si esercitò la mano colpevole di un restauratore, e l'esame e la critica sono impossibili.

I dipinti degli altari di sinistra si potrebbero lasciare nell'ombra, con grande beneficio della brevità; dirò solo che l'*Osanna Andreasi* – la beata vergine mantovana, sepolta sotto l'altare a lei dedicato – è un lavoro assai buono di colore, ma lontano dal vero, di Bernardo (o Bartolomeo) Malpizzi (1553 † 1623).

Ora siamo d'innanzi alla meravigliosa cappella del Sacramento, e la fioritura delle vaghe decorazioni attrae l'occhio e lo spirito; entriamo. La pala del bellissimo altare, ricco di marmi e di belle decorazioni in bronzo, ci ricorda una storia tristissima: la discesa dei Francesi in Italia. Essi, sventolando per le vie di Mantova il vessillo tricolore, nelle cui pieghe si dovevan nascondere la libertà, l'eguaglianza e la fratellanza, (1797) saccheggiarono poco fraternamente chiese e palazzi, portando nella patria loro i più fulgidi tesori d'arte. Tra questi, c'era la

1) Nella sala del Capitolo del Duomo medesimo, si conserva una *Madonna col Bambino* di stile orientale; quindi non è difficile supporre che sia l'antico quadro donato dal Gonzaga.

pala dell'altare - *s. Pietro e sant'Andrea* [1] *chiamati da Gesù* - che Fermo Guisoni, il discepolo di Giulio Romano, dipinse su cartone del maestro. Il Vasari racconta la storia genuina e interessante del quadro, che il Pippi disegnò quando la morte gli preparava l' estremo riposo. Lo storico dice, che volendo fare un gradito dono all'amico Giulio, gli disegnò il meraviglioso *Giudizio universale* del Buonarroti e glielo fece pervenire a Mantova. Giulio, abbenchè avesse già visto una parte del grandioso dipinto, ne restò impressionato; e si ritiene che la suggestiva visione, gl' inspirasse l'ardito concetto del suo quadro. Il Nazzareno si allontana velocemente per la via infinita: le sue vesti ondeggiano al vento. La figura si presenta da tergo, ma pure il Maestro volge il capo verso i futuri Apostoli Pietro e Andrea invitandoli a seguirlo. I pescatori, sotto il fascino dello sguardo sereno, abbandonano le reti e la preda, facendo l' atto di cedere al tacito invito.

Ora sull' altare c'è la polizza del pegno: l' oggetto prezioso è a Parigi: la polizza è rappresentata dalla copia eseguita da Felice Campi. Il quale, nell'insieme del dipinto, mi sembra che siasi attenuto con molta fedeltà allo stile di Giulio. Lo provano i quattro *Dottori della Chiesa*, che il Campi eseguì per la stessa cappella, riuscendo bene nei panneggi, ma dimostrandosi troppo accademico e manierato nella posa delle figure. Però, confrontando i *Dottori* e l'affresco della *Fede*, con la copia del quadro disegnato da Giulio e dipinto dal Guisoni, vediamo che Felice Campi, in quest' ultimo lavoro, seppe dimenticare la sua maniera - che non fu certo mediocre - e seguire quella di Giulio.

Nella cappella del Santissimo sono notevoli pure il s. Martino di Tours di Paolo Farinata, e la *santa Margherita* del Brusasorci. Il *s. Martino* non mi piace troppo per la profusione delle tinte oscure, e per l'esagerazione delle forme umane: ma la *santa Margherita*, sfolgorante di bellezza, mi ricorda i versi che il poeta consacrò alla prima Gentildonna d' Italia.

« Onde venisti? Quali a noi secoli
sì mite e bella ti tramandarono? »

Domenico del Riccio, detto *Brusasorci* [2] (1494 † 1568), onore della scuola veronese, lavorò molto a Mantova, ma in questa *santa Margherita* superò l' arte sua, perchè la dolcezza della espressione, il colorito vero e robusto delle carni e dei panneggi, dànno al dipinto una grazia suggestiva, che fa quasi dimenticare le belle decorazioni del sacello. E ciò, a dire il vero, non è troppo facile, quando si consideri che Leandro Marconi (fiorì nel sec: XIX) seppe dare agli ornamenti policromi - e, in modo speciale, a quelli graziosi e svelti che staccano su fondo bianco, incorniciando i quadri - un carattere spiccato di originalità e di gusto.

Ecco perchè la leggenda che indica Giulio Romano, quale costruttore e decoratore della cappella del Sacramento, trova sempre chi la crede fondata sopra dati storici e positivi.

---

1) Tutti i cronisti mantovani scrissero s. Paolo. È un errore: Paolo, quando Pietro e Andrea - i pescatori - furon chiamati da Gesù, era sempre pagano. Egli non *fu chiamato*, ma si convertì sulla via di Damasco.

2) Non si confonda con Felice (1540†1605), suo figlio e discepolo.

Ritorniamo sui nostri passi, varcando i sacri confini del presbiterio. A destra dell'altar maggiore, in un grande dipinto a olio, è figurato *Gesù nell' orto*, che alcuni, giudicandolo dai pregi, attribuirono a Domenico Feti; cosa non improbabile, perchè la maniera del pittore romano vi è palese. In faccia a questa tela si trova la *Visione di s. Giovanni Evangelista*, di Girolamo Mazzuola (fiorì nel 1566), il cui vero nome era Bedolo.

Girolamo studiò col *Parmigianino* alla scuola del sommo *Correggio*, ma non seppe emergere sui compagni di lavoro. In ogni modo egli riescì più interessante negli affreschi - come può vedersi nel Duomo di Parma - che nella pittura di cavalletto; e questo suo quadro della Cattedrale, abbenchè abbia forza di colore e soavità di espressione nelle figure, è manierato in modo stucchevole.

Entriamo nel coro. Tralascio l'esame della *Deposizione di Cristo* - malamente copiata dall'originale di Alessandro Turchi detto l' *Orbetto* (fiorì nel XVII sec.) - e del *S. Carlo* - un' infamia pittorica del milanese Carloni. Nè meno parlerò a lungo dell'*Immacolata* di Antonio Balestra, veronese (1666 † 1740), che in questo quadro dipinse delle figure scialbe e legnose, forse ricordando il suo primo mestiere di negoziante di tavole. Ma un altro veronese, Carlo Sales, rivendica le glorie della patria scuola, con la soave *Natività di Maria Vergine*, che io vorrei chiamare - stando al soggetto rappresentato - la visione di sant'Anna.

La madre della Vergine vede scendere dal cielo una schiera di Angeli, portanti trionfalmente la bambina Maria. La sacra rappresentazione è piena di sentimento e si svolge con una grazia incantevole di particolari. Le due massime figure - sant'Anna e s. Giovacchino - son disegnate e colorite con larghezza e gusto.

Nella parete di contro si trova il *Transito di s. Giuseppe*, del veronese Battista Cignaroli. È un dipinto notevole pei contrasti violenti di luci e di ombre, e per il suo colorito originale e gagliardo. Come pittura di cavalletto è troppo decorativa; nè ciò recherà meraviglia, quando si consideri che il Cignaroli (fiorì nel XVIII secolo) appartenne ad una famiglia [1] di abili decoratori, le cui opere si conservano e si ammirano nel palazzo e nel castello reale di Torino.

Passiamo in sagrestia, facendo voto di occuparci soltanto delle opere che meritano la nostra attenzione. La leggenda dice che l' ampio locale servì come tempio cristiano, ciò che viene confermato dalle mie ricerche. Trovo infatti che la chiesa di s. Maria dei Voti, eretta nel 1480 per ordine del marchese Federico Gonzaga, dopo cinquantasei anni fu soppressa per incorporarla nella Cattedrale. Ma lo stile dell' antica chiesa venne completamente trasformato dal Moscatelli, l'idraulico, che scambiando gli stili coi fiumi, li fece convergere nel mare magno dell'imperante barocco. Così quella severa chiesuola, in cui la folla muliebre del XV secolo aveva sussurrato a Maria le triste parole: « *Moeror et dolor venerunt*

1) Emerse Giambettino (1706†1770 o 72?). Fu pure molto stimato nella decorazione, Vittorio Amedeo (fiorì nel 1776), abilissimo pittore di arazzi. Scipione (fiorì nel 1737-40), operò alla Venaria (castello Reale) di Torino, dipingendo - come fecero i suoi fratelli - sovrapporte ed imposte. Questa famiglia di decoratori si estinse nella Capitale del forte Piemonte.

super me [1], » cambiò fisonomia. Il soffitto - dicono gli ottimisti - fu dipinto alla giottesca : lasciamoli dire, e rispettiamo i morti gloriosi. Piuttosto - giacchè siamo sulla via delle melanconie - osserviamo la strage pittorica che fu compiuta da una monaca artista (XIX sec.), sulla pala dell'unico altare, assai grazioso e ricco di marmi.

Il quadro rappresenta la *Vergine coi ss. Pietro e Paolo :* fu dipinto da Pietro Donzelli o del Donzello (fiorì nel 1451), che i cronisti di Mantova dicono allievo di Carlo Cignani (1618 † 1719), il quale, per la mania di smentirli, si levò l'innocente capriccio di nascere un paio di secoli dopo [2]. Il quadro, dunque, era un puro *quattrocento*, come si dice nel gergo artistico ; e il Cadioli e il Susani - che lo videro avanti lo scempio - lo giudicarono bellissimo : ora non potrebbe essere più grottesco.

Nella parete esposta alla luce, vi sono tre quadri di un certo valore : il *s. Giovanni Evangelista* di Fermo Guisoni : la *Maddalena* di Giambattista del Moro veronese, e *santa Tecla* di Girolamo Mazzuola.

Il *s. Giovanni* del Guisoni, discepolo di Giulio, è una tela che ha molto sofferto nel colorito : le mezze tinte evaporarono ; gli scuri si fecero più densi, la figura dell'Evangelista acquistò una durezza, che non aveva certo in origine. In ogni modo, in questo dipinto la scuola di Giulio si rivela interamente con la classicità della linea, e con la deficienza del colore. Ma la *s. Maddalena* del Moro veronese – altro allievo di Giulio - ha sofferto ancor più, e può scambiarsi per un frammento di antica tappezzeria. Questo per il colorito ; ma se dobbiamo tener conto del sentimento mistico e della linea, la Maddalena penitente mi ha l' aria d' una nutrice romana, che stia riposandosi al rezzo di un albero. Che salute : che abbondanza di carni : che floridezza di volto !

Le sacre istorie ci dicono che la Maddalena era bellissima, ma la bellezza non si rappresenta con un quintale di lardo, a cui sia data una forma femminea. Anche la *Maddalena* di Giovanni Pedrini, detto *Giampetrino* (fiorì nel 1520-40), che si conserva nel museo municipale di Milano, si presenta nello splendore delle forme, ma la sua figura par che balzi dal fondo oscuro del quadro : sembra che l'anima della penitente, brilli di luce sovrumana negli occhi soavi.

La *santa Tecla* di Girolamo Mazzuola, è manierata, ma bella. La sua veste perlacea scende in morbide pieghe, dando la completa illusione del vero : il volto è inspirato a grande dolcezza ; il colorito fine e armonioso, ricorda la deliziosa scuola del *Correggio*. Con questo dipinto il Mazzuola fa quasi dimenticare i difetti del *s. Giovanni*, che vedemmo nel coro.

Passiamo nella sala del Capitolo, per constatare la scomparsa del quadro le *Tentazioni di s. Antonio,* che Paolo Caliari, detto Paolo *Veronese* (1528 † 1588)

---

1) « Il pianto e il dolore s'impossessarono di me ». Motto muliebre del XV secolo. Lo ricorda G. Giacosa, nella sua *Vita del Rinascimento.*

2) Si consultino il Melani *(Pittura italiana)* e il Melzi *(Nuovo vocabolario universale).*

dipinse, e che i Francesi portaron via nel 1797. Il Cadioli lo giudicò « degnissimo della più scelta galleria del mondo », e i napoleonidi, infatti, gli crederono sulla parola.

In altra sala si conserva un quadro storicamente prezioso: il ritratto in profilo della contessa Matilde, copiato assai bene dall'originale di Francesco Mazzuola detto il *Parmigianino* (1503 † 1540). Lo storico Cadioli vide il dipinto del Mazzuola nel convento di sant'Orsola, del quale parlerò in seguito. Ora mi preme dar conto di un Messale miniato di grande valore artistico, esistente nell'archivio. Per vederlo dovei disturbare un' infinità di cortesi ecclesiastici, che, vincolati da una massima del Capitolo, non potevano aderire alla mia domanda, senza prendere un'altra deliberazione. Ciò costituisce un danno per l'arte e per la gloria artistica della Cattedrale, perchè sottraendo all' esame degli studiosi un' opera qualsiasi, è lo stesso che decretarne l' inesistenza. Comprendo che il Messale è prezioso, ma c'è anche il mezzo di garantirlo da qualsiasi danno e di permetterne l'esame.

Insieme al Messale trovai un documento inedito, che lo illustra con molte note. Lo trascrivo nelle parti principali, commentandolo brevemente.

« - Ci gode l'animo - scrive il critico - di poter rammentare un Codice prezioso, che illeso fra i corsi pericoli, si serba tuttavia tra noi, quale testimonio parlante della perfezione in cui salirono, appo noi, un tempo le belle arti del disegno e della miniatura, e della splendidezza di Chi ne commise l' inapprezzabile lavoro.

« Ed è questo - *Missale secondum consuetudimem Romanae Curiae* - di grande voluminoso formato, scritto sovra candida pergamena a nitidissimi caratteri (gotici) neri e rossi: ha le iniziali per la maggior parte a rabeschi colorate su fondo d'oro, ed è ornato di vaghissime miniature allusive alle varie festività, ed a' fatti esposti negli Evangelii correnti fra l'anno.

« In queste, quasi in altrettanti eleganti quadri, ravvisi precisione nel disegno..... e tutto assieme tale una vivacità ed armonia di tinte da crederla opera di fresco eseguita (anch' ora il Messale si trova in uno stato meraviglioso di conservazione).

« Non tutti però siffatti quadri si presentano pari nel pregio; chè due almeno, e ben diverse, furon le mani da cui ebbero vita, come diversa la maniera usata da' loro autori; l'una robusta ed espressiva, ma alquanto dura e trasandata, precipuamente nella parte ornativa (e, meglio ancora, nel paesaggio), che si accosta a quella d'Alberto Duro (il critico voleva dire Alberto Dürer - 1471†1528 - ma si noti che allorquando - secondo il medesimo critico - fu eseguito il Messale, il Dürer doveva attendere quarant'anni per venire al mondo. E' vero, però, che una parte delle miniature, hanno i più spiccati caratteri delle scuola tedesca); l'altra (maniera) più delicata, corretta e finita..... sente assai del raffaellesco. (Siamo alle solite: Raffaello non era nato, ma ciò non fa cadere la giusta osservazione

del critico, perchè quelle miniature hanno i caratteri della scuola raffaellesca. Del resto, i precursori del Sanzio - e che precursori! - si trovano anche a Pompei).

« Fra questi ultimi (quadri), primeggiano, sia per merito d'invenzione, come per maestria di esecuzione, la caduta di Saulo dal suo destriero, la tentazione di N. S. nel deserto, la Nascita e la Decollazione del Precursore, ed in ispecial modo la Visitazione della Vergine ad Elisabetta, e l'Ascensione di N. S. al Cielo. »

I lettori mi permettano una parentesi su quest'ultima miniatura, dalla quale sembra impossibile distaccare lo sguardo affascinato. Il quadro occupa un' intiera facciata del Messale, e assurge quasi all' importanza d' una pittura di cavalletto, senza perdere il carattere prezioso della miniatura. Non tenendo conto della maniera maggiormente progredita, questo dipinto si può confrontare, per la soavità del tocco, a due piccole tempere su tavola del Beato Angelico - rappresentanti *Cristo che prega nell'orto di Getsemani* e il *Natale*, - che il signor Melchiorre Missirini volle donare alla Pinacoteca di Forlì [1]. L' artista che miniò questa *Ascensione*, appartenne indubbiamente alla scuola italiana: per averne un' idea certa, basti confrontare il dipinto alla miniatura rappresentante la *Pentecoste* - che vien subito dopo - in cui la maniera tedesca si manifesta anche nei meno interessanti particolari del quadro. Artista italiano - dunque - ed eccelso. Sembra, anzi, che in questo dipinto egli abbia condensate tutte le grazie dell' arte sua; tutta la magia del suo pennello.

L' incognito critico, dopo di aver detto che il Messale fu miniato da mani maestre, osserva che non possiamo conoscere con dati positivi quali sieno, mancando al Messale medesimo il frontespizio e l'ultima pagina. Ma egli crede indubbio che si tratti di un lavoro eseguito espressamente per la Cattedrale, essendovi segnate le feste dei santi patroni Anselmo, Celestino e Longino. Quindi, per determinare l' epoca in cui fu scritto e miniato il Messale, lo raffronta con altri del secolo XVI, osservando che nel primo mancano le messe in onore di S. Tommaso d' Aquino, [2] della ss. Trinità, [3] della Trasfigurazione di N. S. [4]. Poi soggiunge: - « Daltronde vi scorgiamo un s. Antonio da Padova venerato qual'altro de' Dottori della Chiesa.... (?!) il che non rileviamo punto ne' libri liturgici del precitato secolo XVI. Siffatte varianti c' inducono a credere che il prezioso Codice venisse scritto e dipinto verso la prima metà del secolo XV; e forse entro l'anno 1430; epoca in cui sedeva su questa Cattedra Episcopale Giovanni degli Uberti, già canonico d'essa Chiesa ».

Il critico ritiene che il Messale fosse ordinato dall' Uberti, per il fatto che lo stemma della sua Casa si vede nel fregio contornante l' *Ascensione*; e che lo

---

1) Portano i numeri 103, 104. In questa bella e interessante Pinacoteca - che il provvido Municipio conserva gelosamente, avendo per essa le maggiori cure - vi sono opere di grande valore artistico. Se l'esempio del Municipio di Forlì fosse imitato da altri, sarebbe un gran bene per l'arte italiana.

2) Canonizzato nel 1323.

3) Ordinata nel 1334 dal pontefice Giovanni XXII.

4) Prescritta dal papa Calisto III nel 1457.

scritto si debba al sacerdote Giovanni da Bologna, il quale eseguì nel 1404 - *con perfetta conformità di carattere* - i Codici del martirologio.

Il critico è caduto in due gravi errori: prima di tutto, nel 1430 il vescovo Giovanni III degli Uberti era già morto da almeno due anni: secondariamente, se il sacerdote bolognese avesse scritto il messale nel 1430 - cioe, quand'era al minimo ventenne - egli, di conseguenza, avrebbe eseguiti gli ultimi codici nell'età di novantaquattr'anni, compiendo un miracolo troppo grosso.

Il critico, continua: - « Per quanto poi si riferisce agli autori delle stupende miniature, premesso - come notammo dapprima - che attesa la notevole discrepanza sul modo di dipingere usato in alcuni quaderni con quello che riscontrasi in altri, è duopo riconoscerlo lavoro almeno di due mani distinte, non sarebbe fuori di presunzione l'attribuirlo a' nostri concittadini Giovanni Bussi (ossia, Giovanni de Russi), e Taddeo Crivelli, i quali verso la metà del secolo XV (nel 1455, come notai nella prima parte dell'opera, a pag: 37) alzarono grido di valentissimi nell'arte del miniare, e si resero celebri pe' loro lavori della rinomata Bibbia eseguita di commissione del Duca di Modena e per altri, coadiuvati o - a meglio dire - diretti forse dal non meno celebre Girolamo de' Libri, veronese ».

Qui termina il documento; ed io osservo che le ultime ragioni addotte dal critico, non mi persuadono troppo. E' possibile - e quasi lo ritengo sicuro - che le belle miniature di stile italiano si debbano al Crivelli, ma come può supporsi che le altre di scuola tedesca sieno opera del de Russi, cioè, di un italiano e, meglio ancora, di un concittadino e compagno di lavoro del Crivelli medesimo? E poi: come poteva il veronese Girolamo dai Libri (1472 † 1556), pittore e miniatore, dirigere nel 1455 il Crivelli e il de Russi nei lavori della Bibbia, dal momento che egli nacque diciassette anni dopo?

Concludo: a mio credere il Messale non fu eseguito nel 1430, ma dopo, come ci dice anche lo stile delle più belle miniature. Togliete l'ipotesi dello stemma, ed allora sarà anche possibile che il Messale sia stato scritto da Giovanni il bolognese. Del resto può anche darsi che l'abbiano eseguito dopo la morte del vescovo, co' suoi danari e per sua volontà.

Usciamo dalla sagrestia seguendo il corridoio esterno, conducente alla cappella dell'Incoronata, ove troveremo - sopra l'altare della cappella di destra - un prezioso affresco con ritocchi a tempera, incassato nel muro e coperto malamente da un cristallo. Rappresenta la *Vergine col bambino Gesù* e *s. Leonardo*, ed è tale la dolcezza delle figure e la delicatezza del tocco, che il Cadioli, il Susani e il vivente Chiesi, lo reputarono opera di Andrea Mantegna. Ma togliendo dalla sua incassatura la rozza cornice di ottone, il defunto addobbatore del tempio - il quale aveva conoscenza perfetta di tutte le opere d'arte contenute nella Cattedrale - scoprì la seguente inscrizione, che rimette le cose al suo vero posto. Essa dice: *D. Btolomeus* [1] *de Artusi da Cremona, fecit fieri die 26, 8, 1432.* Ciò dimostra

1) Bartolomeo, dunque, e non Tolomeo, come fu scritto da qualche cronista.

che la pittura è votiva e che fu eseguita innanzi la nascita del Mantegna. Il piccolo affresco è conservato così bene, da sembrare - per la vivacità dei colori - un'opera moderna. Meraviglia, poi, la finezza del disegno, che pur difettando un poco nelle estremità, acquista, specialmente nei volti, una straordinaria sicurezza di linea. Il panneggio è morbido; le carni non hanno durezze eccessive; il colorito non abbonda di tinte naturali e di quel rosso mattone, di cui fecero spreco i pittori di quel tempo. Anzi, certe velature e talune leggerezze e preziosità di tocco, dànno all' affresco il gusto d' una miniatura. L' autore del quadro è sconosciuto, ma egli appartenne sicuramente alla scuola italiana, e fu un degno precursore del Mantegna. Io credo che non sarebbe molto strano attribuire il dipinto a Taddeo Crivelli, il miniatore. Il dai Libri, per esempio, non dipinse quadri e pergamene?

Nella cappella dell' Incoronata vi sono pure due grandi affreschi [1] dell'*Andreasino* e del Ghisi, rappresentanti il *Transito della Vergine* e la *Discesa dello Spirito Santo*. Il primo è il migliore: anzi, dall'uno all'altro, sia per composizione, come per le difficoltà cercate e superate del disegno e del colorito, v'è una differenza notevole. Ciò mi fa supporre, che il *Transito della Vergine* sia dell' Andreasi. La Madonna si presenta in bellissimo scorcio sul letto di morte, coperta da un leggiero sudario, che ne disegna le forme. Nella camera affollata incombe un alto senso di costernazione: i personaggi si affollano nell'ombra o nella luce dei ceri, preganti e piangenti.

Nel secondo affresco, invece, la scena è manierata: le figure si mostrano più sorprese che penetrate da sentimento mistico, per la discesa dello Spirito Santo. E anche il disegno e il colore, non hanno quelle finezze che si riscontrano nel primo quadro. I due affreschi son parecchio danneggiati: quello del *Transito della Madonna* è anche spaccato profondamente per tutta la sua altezza.

In questa cappella non v'è altra pittura degna di nota, ma avanti di abbandonarla innalziamo lo sguardo al busto di fra' Battista Spagnoli (1448 † 1516), poeta e pittore, allievo ed amico di Andrea Mantegna. Lo Spagnoli [2] nacque a Mantova dal nobile Pietro e da Costanza dell'illustre casato dei Maggi di Brescia. A quindici anni entrò nell' ordine dei Carmelitani, dedicandosi agli esercizi del culto e coltivando le muse e la pittura. Le sue opere di religioso e di artista, gli fruttarono la devozione de' suoi contemporanei e dei posteri: nel 1885 fu beatificato.

Uscendo dalla cappella dell' Incoronata, troviamo a mano destra un oratorio che serve di residenza alla Confraternita del Sacramento. In esso son murati due affreschi che appartennero alla chiesa di santa Maria dei Voti (ora sagrestia) e che, soppressa questa, si trasportarono col pezzo del muro su cui eran dipinti,

---

1) Tralascio l'*Assunzione di Maria Vergine*, dipinta nella vòlta sopra l'altare di mezzo, perchè non è interessante.

2) Le storie d'arte non dànno nessuna notizia biografica di questo pittore. Io ne parlo sulla scorta preziosa del panegirico letto dal Cardinale Giuseppe Sarto (vedi bibliografia).

nella cappella dell'Incoronata. Nel 1480 fecero il terzo viaggio, per arrivare assai malconci nell' oratorio del Sacramento, ove l' umidità prodotta da un canale di acque non sorgive, li danneggia sempre più. Le due pitture son di carattere votivo, e ritengo, col D'Arco, che si debbano attribuire a qualche imperito italiano, imitatore dell'arte bizantina, che fiorì sul finire del XIV secolo.

Il D' Arco conferma il suo giudizio, raffrontando i due affreschi con altri che furono operati nel medesimo secolo, e che hanno somiglianza di stile. Per esempio, la *Madonna* di Vitale Borghese (1345) - conosciuta col nome di *Madonna dei denti* - che egli vide presso la porta san Momolo fuori di Bologna. Ma pur non uscendo dalla provincia mantovana, si posson trovare affreschi dello stesso secolo, simili nello stile e nella maniera, ed egualmente difettosi nelle estremità. Ciò lo vedremo in seguito, esaminando le pitture votive delle chiese di campagna.

Ritorniamo nella Cattedrale. Volgendo le spalle alle porte d'entrata, noi vediamo nella fila sinistra delle cappelle, cinque altari adorni di altrettante pale. La quinta cappella - vicina al sacello del Sacramento - ha un *s. Gerolamo* assai bello e vigoroso di Felice Campi; vien subito dopo la *santa Felicita*, di scuola romana. Le figure della Martire e dell'aguzzino, formano un gruppo pieno di espressione e di vita: la ferocia dell'atto che sta per compiere il carnefice, fa maggiormente rifulgere la dolcezza serafica che anima il volto della Santa. La Gloria di Angeli e di figure simboliche che popolano il cielo, mi piace assai meno. La pala del terzo altare è una *santa Lucia* di Fermo Guisoni. In questo dipinto l' allievo di Giulio emerge per colorito e disegno, ma la figura della Santa è soverchiamente manierata. Il suo volto, poi, ha un'espressione di durezza, che non si confà al carattere religioso dell' immagine. Mi piace assai più la *santa Speciosa* - vergine mantovana - che orna la seconda cappella e che si attribuisce, con giusta ragione, a Girolamo Mazzuola. Intendiamoci, però: anche in questo dipinto è inutile parlare di sentimento mistico; anzi, quella Santa riccamente vestita; quei pesanti panneggi del fondo - che un Angelo dalle belle forme alza con visibile sforzo - e quei fiori che adornano l'ambiente, dànno al quadro un sapore mondano. Santa Speciosa si può credere una ricca signora intellettuale, che legge con raccoglimento il poeta preferito. Ma per quanto riguarda l'opera d'arte, v'è poco da criticare e molto da lodare.

Nella prima cappella, la pala rappresenta il *Martirio di sant'Agata*, ed è opera d' Ippolito Costa, ferrarese (e non mantovano). Il Vasari attribuì erroneamente questo quadro al Bertani, non osservando che la maniera usatavi dal pittore, si discosta non poco dallo stile di Giulio. Infatti il Costa eseguì quest'opera dopo che si era allontanato dalla maniera del Pippi, formandosene una propria. La figura della Santa, disegnata molto bene, esprime il dolore umano temperato dalla fede: lo sguardo sembra dire che l'animo forte della vergine, comanda alle lacrime di non iscorrere. Il colore è ancor buono.... ma che giudizio possiamo darne,

dopo che il sole, dal cinquecento in poi, quando riesce a sfondare le uggiose nebbie, raccoglie i suoi raggi caldi e dorati sul prezioso dipinto? Guardatelo: in certi luoghi è talmente risecchito che sembra avvampato: la crosta del colore si distacca dalla tela: le mezze tinte che rimangono, staranno ben poco a scomparire del tutto. La Santa è la più danneggiata: le figure degli aguzzini si presentano ancora in tutta la loro brutale bellezza.

Ahime!... la maggior parte dei buoni quadri esistenti nella Cattedrale, ha bisogno di un sapiente lavoro di conservazione, altrimenti anche questo patrimonio artistico della gloriosa Mantova, andrà miseramente perduto. Io mi rivolgo a voi, mistiche signore, che sciupate tempo e denari a comporre gli antipatici mazzi di rose e di gigli, che infiorano le cappelle, che salgono lungo le preziose ancone, guastando con la ridicola fioritura artificiale, quella meravigliosa dell'arte. A voi, signore, mi rivolgo e vi dico: lavorate meno ed offrite di più: offrite, perchè l'arte che rese gloriosa la nostra patria, rifiorisca leggiadramente nei vecchî quadri, come non fioriranno mai le rose e i gigli, che sbocciano dalle vostre belle mani affaticate.

Basilica di sant' Andrea

Mantova

In questa meravigliosa basilica, gonfia di preghiere - come scriverebbe il moderno arcangelo della Bellezza - in ogni secolo, in ogni vicenda o triste o lieta, batterono all'unisono i cuori dei Mantovani. Per essi, il tempio di sant'Andrea è come pei Fiorentini la severa Cattedrale, dal nome dolcissimo di santa Maria del Fiore.

Lacrime di duolo e di gioia: preci a l'Altissimo e imprecazioni contro tutte le tirannidi: propositi di pace e giuramenti ed atti di vendetta [1] par che si attardino sulle antiche mura, ove la storia di Mantova rivive con tutte le glorie, con tutte le miserie sue. Rivive nelle pitture e nei marmi, in cui l'arte degli avi si abbella ancora con le più fulgide grazie: rivive, quasi, nell'aria profumata d' incenso che respiriamo: nella eco sonora dell'ampia navata: nell'ombra delle storiche cappelle. L'anima di Mantova vibra, come le corde d'una cetra, nel massimo tempio, in questo

. . . . . « sogno occidentale,
che fiorì de l'Alberti al pensamento;
cui diè il Mantegna del suo genio l'ale,
Giulio lo scintillìo del firmamento.

O tempio augusto - che il Romeo Longino
divinava ne l'estasi pregando » 2) . . . .

apri le braccia istoriate alla folla che affannosa va in cerca del vero, e fai che ritrovi fra le tue mura la pace sospirata, la bontà e la grandezza.

---

1) Nel 1235 il vescovo Guidotto da *Correggio* fu ucciso in sant'Andrea per mano dei Senzani, Poltroni, Ranafi, Calorosi, Visconti e Visdomini. Dopo l'assassinio, a queste famiglie furono confiscati i beni e spianate le case. (Vedi *Fioretto, Croniche* ecc.).

2) Tommaso Nediani - *Verso la luce* - Eredi Segna, Mantova 1901.

Ma non sia la pace che rende deboli e fiacchi: non sia la bontà che il labbro bandisce e il cuore non conferma: non sia la grandezza innalzata sulle plebi affaticate e schiave.

Origini del tempio.

Da tre anni il Nazzareno - « riformatore della coscienza del mondo » - era spirato sulla croce; Tiberio imperava ancora, affogando nelle orgie la dignità d'uomo e di principe e i rimorsi paurosi, allorchè Longino Isaurico, il soldato feritore di Cristo, venne a Mantova [1]. Aveva peregrinato per il mondo predicando alle turbe la nuova fede: aveva parlato d'amore e di fratellanza umana, ove regnavano la forza e la schiavitù: sperava nella redenzione degli uomini, nel trionfo della fede cristiana, e invece lo aspettavano la vista dei martirii, e la ferocia di un governatore romano: Ottavio [2].

Longino, affranto dalle privazioni e dai disagi del faticoso e lungo viaggio, appena giunto a Mantova fu ricoverato nell'Ospedale dei pellegrini, che sorgeva - come ritengono i cronisti - ove trovasi il tempio di sant'Andrea. Secondo le istorie religiose, quando il soldato Longino ferì il morente Gesù con un colpo di lancia al costato, il sangue, « correndo lungo la lancia, arrivò a bagnargli le mani »; ed egli, raccoltolo in un piccolo vaso, lo conservò con mistica devozione. Ma temendo che i Pagani glielo togliessero, appena arrivato a Mantova lo chiuse in un cofano di piombo, sotterrandolo nell'orto dell'Ospedale; poi, gettato il guanto di sfida ai Gentili, percorse la città e la campagna predicando la nuova fede, seguito da una turba ognor crescente di Cristiani.

Ottavio se ne impensierì, e fatto venire alla sua presenza l'asceta predicatore, lo minacciò di fargli strappare la lingua, qualora egli avesse continuato a muover guerra agli Dei pagani. Longino, ascoltata la tremenda sentenza del governatore... gentile, rispose che la sua missione era quella di raccogliere il popolo intorno all'altare di Cristo.... poi tacque e per sempre, poichè un aguzzino, al cenno di Ottavio, eseguì la sentenza. Ciò non bastava: era necessario, per la tranquillità degli innumerevoli Dei, che l'agitatore cristiano scomparisse dal mondo. I Gentili lo condussero nel triste luogo chiamato Cappadocia [3] - o *piano dei martiri* - e gli mozzarono il capo, lasciando il cadavere in balìa dei corvi. Nella notte medesima i fratelli di fede avvolsero il martire in un bianco sudario, dandogli segreta ed onorata sepoltura.

Sotto il pontificato di Leone III (795-816) e precisamente nell'anno 804,

1) Ricostruisco brevemente il racconto della venuta di Longino, servendomi delle cronache cittadine, dalle più antiche alle moderne. *Documenti o ricordi non ve ne sono.*

2) Governava Mantova in nome di Tiberio. Vedi *Fioretti e Croniche.*

3) Nel piano di Cappadocia - ove vennero sotterrati i martiri cristiani - si edificò il primo oratorio, poi trasformato in chiesa.

scavando vicino all'ospedale di santa Maddalena - prima, *dei pellegrini* - si scoprì la cassetta metallica sotterratavi da Longino, sulla quale era incisa la leggenda IESV XTI SANGVIS; e nello stesso luogo - scrive l'autore dei *Fioretti* - venne fabbricato un oratorio in onore dell'Apostolo sant'Andrea, che rivelò la presenza del prezioso sangue. In quell'anno medesimo - come scrissi già a pag. 10 - papa Leone III - con l'assenso di Carlo Magno - concesse a Mantova la dignità vescovile.

Le cronache di quel tempo son piene di ricordi sulle manifestazioni religiose, avvenute nel piccolo oratorio, che vide genuflesso lo stesso pontefice. Ma dopo un secolo, quando gli Ungheri assediarono e saccheggiarono la città, facendo poi altre ricomparse minacciose (919-924), i cittadini deliberarono di occultare la preziosa reliqua, « sotterrandone una porzione nell'antica chiesa di s. Paolo, ed un'altra porzione, colla sacra spugna e col corpo di s. Longino, nell'orto dello spedale di sant'Andrea, perchè Mantova fu poi presa e saccheggiata dagli Ungheri con grande uccisione de' cittadini [1] ».

La bufera unghera passò violenta sul Mantovano, lasciandosi dietro rovine e cadaveri. A poco a poco i cittadini, dimenticando il triste passato, rialzarono mura e case; riaprirono le vie ai loro commerci. In questo periodo di relativa tranquillità, il vescovo alemanno Isolfo [2] (e non Itolfo), appena assunto alla dignità episcopale (1017), fece erigere un piccolo monastero accanto all'oratorio di sant'Andrea, di cui prese il nome.

Furono chiamati ad officiarlo i monaci benedettini, che vedremo spesso allontanarsi dal monastero maggiore - s. Benedetto Polirone - per fondare piccoli luoghi di ritiro nella vasta provincia mantovana.

Dopo ventinove anni (1046) Beatrice di Canossa moglie di Bonifazio - dominatore di Mantova - ebbe una figlia: Matilde, che poi divenne celebre nella storia della Chiesa. La pia madre, quasi divinasse la vita della figliola diletta, volle che il lieto evento fosse solennemente ricordato, facendo erigere un'ampia e ricca chiesa sui fondamenti dell'oratorio di sant'Andrea. La prima pietra del tempio fu posta dal vescovo Marciano [3] (1044-1054); la costruzione ebbe termine nel 1053 [4]. Mentre si lavorava alla chiesa e si ampliava il monastero dei Benedettini, il cieco Adalberto (come narrano le cronache) da Beatrice ricoverato nell'ospedale di sant'Andrea, sognò il santo titolare della chiesa.

---

1) *Cronache* e *Fioretti*.

2) Vedi lo *Stato personale del clero della Città e Diocesi di Mantova* e la serie cronologica dei Vescovi, in esso riportata. Mantova, 1894.

3) I cronisti scrivono Marziale, ma un vescovo di Mantova che avesse tal nome, non è mai esistito. La *Serie cronologica* citata e i documenti dell'archivio vescovile, lo dimostrano chiaramente.

4) In alcune storie di Mantova è notato l'anno 1055, ma io ritengo sia un errore. Infatti, la consacrazione di una chiesa avviene sempre quando essa è finita, e noi sappiamo da altre istorie che il tempio di sant'Andrea fu terminato e consacrato dal pontefice Leone IX nel giorno 19 aprile 1053, con l'assistenza del patriarca di Aquileja e di molti vescovi. Nè è possibile che la cerimonia sia avvenuta nel '55, perchè Leone IX morì un anno avanti.

L'Apostolo gli comandò: - « Vattene a trovar la Signora (Beatrice) e dille, che faccia cavare nell'orto dello Spedale, dove troverà il santo sangue di Gesucristo ». Adalberto, appena sveglio, compì la mistica commissione, e Beatrice gli dette ascolto; ma il resultato delle ricerche fu negativo: il cieco - ritenuto pazzo - venne scacciato dall'ospedale.

La notte dopo egli fece lo stesso sogno, e volle ripeterlo a Beatrice, che ordinò nuovi profondi scavi. Non si trovò niente, ed essa ne fu così irritata, che - supponendo una canzonatura - fece bastonare duramente il vecchio cieco. Ma Adalberto, avendo riveduto sant'Andrea in sogno, ebbe il coraggio di ritornare dalla poco umanitaria signora; ed essa, dandogli nuovamente ascolto, alla presenza dell'alto e basso clero fece smuovere *la terra dove tremava*, e questa volta (anno 1048) con pieno successo [1]. La notizia corse da un capo all'altro d'Italia, e da ogni parte vennero a Mantova innumerevoli pellegrini, i quali non trovando ricovero, si accamparono sulle piazze, lungo le vie e pei campi, sfidando le ire del cielo e la mal' aria. Beatrice ordinò che nella nuova chiesa ancora in costruzione, si scavasse una cripta, onde riporvi il prezioso sangue; e poi, largheggiando in donativi, rese il tempio assai vago e ricco.

Erano passati quattordici anni dalla consacrazione della chiesa, quando il pontefice Alessandro II - venuto a Mantova onde tenere il Concilio contro l' antipapa Cadolo (1067) - eresse il priorato di s. Andrea in abbazia, confermando ai Benedettini l'incarico di custodire la reliquia e nominando abate il monaco Uberto. L'umile monastero, nato all' ombra di un modesto oratorio, aveva già cambiato faccia: era divenuto una piccola potenza. Poi, le ricchezze, i privilegi [2] e la libertà di azione - poiché il monastero fu sottratto alla vigilanza dell' autorità vescovile - permisero ai monaci di vivere agiatamente; e la fede semplice e sincera dei seguaci di s. Benedetto, scomparve dalla sontuosa badìa. Da ciò nacquero e si propagarono invidie mal dissimulate, e disonesti desideri, che maggiormente agitarono i bassi fondi sociali. Nel 1244, il monastero venne assalito da una turba di violenti e cadde nello loro mani. L'Abate Bonacilos e i monaci si salvarono con la fuga: le ricchezze contenute nella badìa, sparirono.

Le cronache di Mantova registrano un terribile incendio, sviluppatosi casualmente nella sagrestia della chiesa. Si abbruciarono pergamene e diplomi d'imperatori e di papi; le carte innumerevoli dell'archivio; le opere d'arte; i ricchi paramenti e le reliquie, che si conservavano con gelosa cura. L' incendio, secondo i più, sarebbe avvenuto nel 1370, ma l' Orioli non sembra di questo parere [3]. Egli ricorda che il frate carmelitano Garavasetto, scrisse di aver letta una descrizione dell' incendio, contenuta in un documento che risaliva a Francesco, padre di Lodovico Gonzaga. L'Orioli, prosegue: – « Il Donesmondi, più d'una

1) Furon trovati due vasi, racchiusi in una cassetta di piombo. Uno conteneva poche gocce di sangue misto con terra: l'altro una spugna. Vicino alla cassetta si rinvennero le ossa di s. Longino.

2) Vennero confermati dall' imperatore Enrico V di Franconia nel 1116, e dal pontefice Eugenio III nel 1151.

3) Vedi: *Foglie e spighe*, in bibliografia.

volta, come nella vita spirituale di Mantova, ne scrive. Ma si contradice, quando ritorna all' incenerimento del servo di Dio, Adalberto. - Lo Spagnoli nei suoi Trofei Gonzagheschi, parla dell'incendio: *nec enim sciri sinit alta vetustas, atque igni consumpta ipsis cum annalibus olim.* Il Beato parla di *alta vetustas...* (remota); *vetustas,* più che *senectus:* e l' incendio, se mai, è avvenuto a non moltissima distanza dalla nascita del poeta. » -

Francamente, non mi pare. Prima di tutto osservo, che pure nel *Fioretto* è notato l' incendio sotto la data del 1370; e poi il beato Spagnoli nacque nel 1448, e Gian Francesco Gonzaga morì nel 1444; cioè, in epoche in cui la storia di sì grande disastro, doveva interessare i cronisti del tempo. Va bene che il Garavasetto scrive di aver letta la descrizione dell' incendio in una carta che risaliva a Francesco, padre di Lodovico Gonzaga; ma chi ci dice che non abbia errato il primo nome? V'è pericolo che volesse dir Guido, padre di Lodovico III, capitano di Mantova? In tal caso egli andrebbe quasi d'accordo con gli altri cronisti, perchè secondo i medesimi l' incendio avvenne nel 1370, e Guido morì un anno avanti. Per queste considerazioni e in mancanza di un documento serio, ritengo che non si possa impugnare la data, accettabile, che registrarono i maggiori cronisti.

Dopo il furto, l' incendio e la rilassatezza dei monaci, le cose del monastero di sant'Andrea non andavano troppo bene; ma nell'anno 1392, (?) essendo nominato abate un monaco di larga dottrina e di retto sentire - Antonio o Teofilo Nerli - la vita del monastero cambiò radicalmente, rinvigorendosi con le severe discipline dell'Ordine; la chiesa e gli edifici affidati ai Benedettini, subirono importanti restauri e abbellimenti; il tempio di sant'Andrea ebbe la sua prima facciata artistica, inauguratasi circa l'anno 1405, dopo la strage della peste.

Il periodo della austerità monastica, rinnovato dal Nerli, continuò per l'opera saggia di Guido da Gonzaga, la cui vita fu tutta un luminoso esempio di carità. Sotto il suo regime sinceramente ascetico, l' abbazia potè chiamarsi la casa del popolo: la chiesa si arricchì di pregevoli opere d'arte: i monaci si ritemprarono col diuturno lavoro, in prò della casa comune e dei bisognosi. Alla morte di Guido (1451) [1], la disciplina che regnava nel monastero, si spezzò d'un tratto, come una corda troppo tesa. I frati conservarono la veste, ma non le pratiche severe del loro Ordine: il nobile sentimento altruistico, si cambiò nell'egoismo personale: la casa del popolo divenne la ricca abitazione dei cenobiti. I richiami alla disciplina furono inutili: la riforma dell' Ordine, bandita da Innocenzo VII, restò lettera morta: i monaci, traviati e ribelli, fecero peggio. Nel 1472 [2], il pontefice Sisto IV, istigato dal cardinale Francesco Gonzaga vescovo di Mantova - che dall'anno precedente reggeva l'abbazia di sant'Andrea - prese una delibe-

1) Alcuni ne registrano la morte nel 1457, ma il vivente Orioli - che nella sua qualità di insignito di sant'Andrea è in grado di saperne più degli altri - segna l'anno 1451.

2) V'è chi scrive nel 1470; è un errore, perchè Sisto IV salì al pontificato nel 1471.

razione saggia e radicale: tolse ai Benedettini la custodia del prezioso sangue; soppresse il monastero e vi sostituì una collegiata, dandone la presidenza allo stesso Gonzaga, col titolo di primicerio e col diritto di usare i distintivi dei vescovi.

Francesco Gonzaga si accinse a rinvigorire il culto per la sacra reliquia: il padre suo - Lodovico - volse il pensiero ad una chiesa sontuosa e vasta, che degnamente la conservasse. Più tardi, la fede e l'arte collegate dal genio di un esteta cristiano, assursero alla più alta manifestazione della bellezza, col tempio augusto di Leon Battista Alberti.

Torre e campane.

Fioriva il maggio del 1413, quando l'abate Giovanni da Como pose la pietra inaugurale della torre gotica, che si eleva maestosa sul fianco sinistro della basilica di sant'Andrea. La bella costruzione procedè con insolita e stupefacente alacrità, e dopo soli quindici mesi di lavoro, l'estremo pinacolo s'innalzò ardito nell'azzurro, *come una sfida al fulmine.*

Il campanile di sant'Andrea è un modello classico di stile gotico lombardo. La parte inferiore presenta una notevole semplicità di linee, ma dopo la cornice del secondo piano, la costruzione si eleva agile, tra la fioritura delle belle decorazioni in terracotta. Il grande pinacolo è sorretto da una galleria ottagona, con archi tondi e finestre a sesto acuto; la qual galleria s'innalza sulla massa quadrata del campanile, come una bella appendice decorativa. Nell'ultimo piano della torre, da cui vibra la possente voce dei sacri bronzi, per ogni lato si apre un finestrone triforo a sesto acuto, riccamente lavorato in cotto. La maestosa torre, su cui passarono i secoli senza diminuirne l'austera bellezza, è un fulgido esempio dell'arte lombarda: è una conferma d'italiche glorie. Essa canta queste glorie con la voce dei bronzi, ma nessuno rammenta il nome dell'artista geniale, che la immaginò bella e forte.

La prima campana usata dai Benedettini, per chiamare i fedeli alle sacre funzioni, venne fusa per ordine dei Canossa, e riuscì meravigliosa. Il D'Arco - attenendosi a quanto scrisse l'abate Zanni - suppose che l'antico bronzo fosse modellato e fuso da Alessandro Grosso, il quale firmò alcune sue opere con le parole: *Grosso mantovano mi fece an Domini MIL. XI.* Nel 1011 il Grosso era vivo, e da ciò il D'Arco argui che nell'anno medesimo, o pochissimo dopo, egli fondesse la bella campana « ordinata da Beatrice ».

Non conosco l'anno di nascita della pia signora, e lo confesso candidamente. Ma le disgrazie non càpitano sempre a due a due, come i carabinieri; e l'anno in cui morì Beatrice, lo trovo ne' miei appunti: il 1076.

Mantova - Facciata della basilica di sant'Andrea (dis. dell'Alberti): campanile gotico. (fot. Crotti)

Da questo rilevo che Beatrice - ammeno non morisse più che ottantenne - nel 1011 doveva essere in quell'età infantile, in cui, invece di regalar campane, si ricevono delle bambole in dono. E forse non era nata; come potrebbe supporsi ricordando che la sua prima figlia - Matilde - venne alla luce nel 1046. Facendo buona la ipotesi del D'Arco, e ammettendo pure che Beatrice si fosse maritata appena ventenne, ella avrebbe messo al mondo il primo figliolo a cinquantacinque anni. Un po' tardi..... per cominciare.

L'Orioli scrive che la campana fu ordinata da Matilde, ed io gli credo sulla parola, non desiderando gravare la mia coscienza col peso del sacro bronzo. Nel 1444, Guido Gonzaga - l'abate di sant'Andrea - vedendo che la vecchia campana non serviva più ai bisogni del culto, la fece in pezzi e la fuse, per gettarne un'altra da lui composta e modellata. E sopra al nuovo e magnifico bronzo, scrisse in caratteri gotici la seguente leggenda: « *Guido Gonzaga præpositus Ecclesiæ majoris Mantuæ propriis manibus fecit hanc campanam in honorem pretiosi sanguinis Christi, tempore illustris domini Ioannis Francisci de Gonzaga primi marchionis Mantuæ. Anno domini MCCCCXLIV* ».

Il D'Arco osserva che le istorie mantovane non hanno mai accennato alla abilità artistica dell'abate Guido Gonzaga, « ma pure - conclude - anche lo Zanni, guardando allo scritto, attribuì a lui solo quel celebrato lavoro ». Infatti ne parlarono con entusiasmo i più insigni critici italiani e stranieri, - formando un accordo, un doppio, meraviglioso.

Il Donesmondi racconta, che la nuova campana, - « essendo sonata si ruppe e fu posta all'hora sopra otto colonnette di pietra viva sulla piazza di sant'Andrea da un canto a man diritta nell'entrare della chiesa ». E vi rimase fino all'anno 1814, in cui - scrive il D'Arco - « fu venduta in Milano dove fatta in pezzi si usò del metallo, senza che nessuno pensasse almeno dapprima a trarne modello o disegno ». L'Orioli - sulla fede dell'Amadei - scrive che passata la campana dalla vecchia alla nuova chiesa, vi stette fino al 1796, in cui la presero i Francesi. A me sembrano più esatte le ricerche del D'Arco, perchè se la campana fosse piaciuta troppo ai nostri fratelli latini, si saprebbe almeno ove si trova. Basta: mettiamoci una pietra sopra e sentiamo ciò che ne scrisse certo Rampoldi, citato dal D'Arco.

Il cronista afferma che la campana di Mantova era traforata in otto luoghi a guisa di larghe finestre, dalle quali poteva passare una persona, senza procurarsi una stincatura. Il bronzo era finissimo: gli ornati assai belli. Quattro figure - *Atlas, Hercules, Pallas e Adam* - campeggiavano in grande rilievo sul bronzo.

Mitologia, dunque, e fede cristiana: *Hercules*, dai nervi doppi, che muoveva simbolicamente il bronzo, acciocchè i figli del biblico Adamo, i seguaci del Nazzareno - distruttore della religione pagana e di Ercole medesimo - accorressero al tempio. Va bene che nel periodo del *Rinascimento* si confusero spesso i simboli

pagani con quelli cristiani, ma la campana di Guido Gonzaga - di un monaco - forma un esempio piuttosto raro del genere. Può darsi, però, che l'abate artista abbia voluto fare un dispetto agli Dei mitologici, obbligandoli a vivere nel castello delle campane. Francamente: è preferibile il suicidio.

Il tempio dell'Alberti.

La chiesa di sant' Andrea era ormai divenuta troppo angusta per la cresciuta popolazione e per la folla sempre maggiore dei pellegrini. Abbisognavano, poi, grandi restauri, perchè il tempio minacciava rovina, e un maggiore ritardo nel porre mano ai necessari lavori, avrebbe cagionato la preveduta catastrofe.

Il marchese Lodovico Gonzaga, pensò saggiamente che allo stato delle cose, era assai meglio buttar giù la vecchia basilica e costruirne una più vasta e sontuosa. Le casse - un po' magre - del marchesato, si sarebbero aperte: i ricchi, il clero ed il popolo, animati dalla fede, avrebbero completata la somma occorrente. L'idea grandiosa di Lodovico entrò presto nel dominio pubblico (1470); l'architetto fiorentino Pietro o Antonio Manetti - che diresse i lavori della meravigliosa cappella dell'Annunziata, costruita a Firenze per volontà di Lodovico Gonzaga, su disegno dell'Alberti [1] - mandò un suo progetto, che piacque assai. Ma il Gonzaga e i Mantovani avevano rivolto il pensiero al grande maestro, all'Alberti, che si era già rivelato sommo con la deliziosa chiesa di s. Sebastiano [2].

Egli - consapevole del progetto accarezzato dal marchese e dal popolo - si mise all'opera con grande energia, e nell'ottobre del 1470 scrisse a Lododovico la seguente preziosa lettera, che il Braghirolli rintracciò nell'Archivio Gonzaga [3].
« ..... Io intesi a questi dì che la S. V. et questi nostri cittadini ragionavano de
« edificare qui a Sancto Andrea. Et che la intentione principale era per havere
« grana spatio dove molto populo capesse a vedere el sangue de Cristo. Vidi quel
« modello del Manetti. Piaqquemi. Ma non mi par apto a la intentione vostra.
« Pensai et congettai questo qual io vi mando. Questo sara più capace più eterno
« più degno più lieto. Costera molto meno. Questa forma de tempio se nomina
« apud veteres *Etruscum sacrum*. Sel ve piasera daro modo de rectarlo in pro-
« portione [4] ».

---

1) Tale è l'opinione del Gaye. Il Vasari - il quale non fu molto benevolo con l'Alberti - ritenne che la direzione di tutti i lavori da questi eseguiti a Firenze, fosse affidata a Luca Fancelli. Il Manetti (che il Gaye chiama Pietro, e il Melani, Antonio) disegnò la celebre cappella del Cardinale del Portogallo, nel 1460.

2) Costruì anche la chiesa di s. Lorenzo, ora distrutta.

3) Questa, e le altre lettere che riporterò, furono pubblicate dal Braghirolli - storico mantovano di grande valore - nella sua monografia *Leon Battista Alberti a Mantova*. Egli ebbe la fortuna di rintracciarle - dopo assidue e faticose ricerche - nell'Archivio Gonzaga. Le medesime lettere furono riportate dal Ritscher (vedi Bibliografia).

2) Archivio Gonzaga. F. II, 8, B. 2722. Questa lettera non ha data, ma il Braghirolli crede - con ragione - che sia stata scritta il 20 o 21 Ottobre 1470.

L'Alberti inspirandosi certo sui monumenti dell'antica Roma, immaginò una basilica a croce latina, i cui bracci fossero formati da un ampia ed unica navata, della larghezza di venti metri. E sui giganteschi bracci - il maggiore dei quali doveva misurare in lunghezza cento metri precisi [1] - immaginò l'ardita volta a tutto sesto, che si slancia libera d'ogni legame, dando alla chiesa un aspetto imponente *eterno e lieto.*

Mantova - Interno della Basilica di sant'Andrea. (fot. Premi)

Le due grandi navate, incrociandosi, davan luogo ad una cupola cieca (o catino), [2] poichè l'Alberti voleva che il tempio restasse in quella dolce penombra, che fa nascere spontanea la preghiera sul labbro dei credenti; che avvolge ogni cosa in un mistico velo. In basso, nel centro delle navate medesime, si doveva elevare grandioso il massimo altare, custode sacro della reliquia.

1) La navata trasversale doveva essere lunga sessanta metri, formando tre cubi di 20 metri di lato; la navata maggiore ne avrebbe formati cinque. L'altezza dal piano di terra al cornicione, era fissata in metri venti; il raggio della vòlta (essendo a tutto sesto), in metri dieci. Queste misure furono cambiate di poco.

2) Ce lo fa sapere il D'Arco con un documento pubblicato nell'opera *Delle arti*, etc.

L' Alberti immaginò di ornare la grande navata con sei cappelle per lato. Volle le tre maggiori aperte sulla nave, col mezzo di un grande arco a tutto sesto: le minori - intermedie - le rese interne, lasciando che la porta d'ingresso si aprisse sulla navata medesima. Nel braccio trasversale disegnò quattro cappelle grandi, disposte come le altre. Il progetto dell'Alberti, [1] abbenchè apportasse una spesa enorme, suscitò il massimo entusiasmo. Ma - come vedremo in seguito - mancando i denari, la costruzione venne più volte sospesa; e cambiando i tempi e le aspirazioni artistiche, anche il progetto Alberti subì dei *miglioramenti* (!) radicali, specialmente nella cupola. Però, quello che rimane dell'antica opera - scrive il Milizia - « è serio, ben legato insieme e sente da per tutto la buona maniera di fabbricare ».

Il Niccolini - nel suo *Elogio dell'Alberti* - parlando della chiesa di sant'Andrea di Mantova, si abbandonò ad un pessimismo esagerato. Egli scrisse che « la ragione del fabbricare vi è maestrevolmente osservata, ma nell'interno, il genio di quelle antiche bellezze che vi adunò l'architetto - oltraggiato da ciò che chiamasi moderno miglioramento - quasi disparve ». Forse il grande scrittore, o non vide mai il sant'Andrea, o lo guardò con le lenti affumicate. Pur troppo è vero che i rimodernamenti guastarono il carattere generale e puro della basilica, ma vi rimangono ancora infinite bellezze.

Ritorniamo alla storia genuina e interessante della grande costruzione, che secondo le idee di Lodovico Gonzaga doveva esser compiuta in ventidue anni [2]. Vedremo in seguito, che l'ottimismo dell'artista e del principe, si trovò battuto completamente dalle insorte difficoltà finanziarie; e la chiesa di sant' Andrea divenne come la fabbrica di s. Pietro..... che non finisce mai.

Accettato con entusiasmo il progetto del sommo fiorentino, nell'anno 1471, ricorrendo la festa dell'Ascensione, si raccolsero i primi denari occorrenti per la fabbrica. Lodovico Gonzaga offrì trecento ducati; il vescovo Francesco, suo figlio, ne dette duecento; i ricchi e il popolo concorsero largamente. Raccolta in tal modo una buona somma, il marchese Lodovico pensò di iniziare con sollecitudine la demolizione del vecchio tempio. A tale scopo nel gennaio del 1472, egli pregò suo figlio Francesco - cardinale e vescovo - di ottenere dal papa il permesso di buttar giù la chiesa esistente. Il progetto era studiato nei più minimi particolari; si sapeva anche che ci sarebbero voluti non meno di due milioni di pietre [3]; si aspettava, solo, la licenza papale. Ed essa venne con grande sollecitudine, poichè « adij 6 de febraro 1472 - come affermò lo Schivenoglia - fu chomenziato a butar zoxo la giexia de San Andria in Mantova per volirla

---

1) Si ritiene che egli ne facesse un modello in legno.

2) Lo Schivenoglia, scrive: « - E foe extimato e dito che perfina a anij 22 se lavoraria la dita giexia, che vegneria finida de lano 1494 ».

3) Nella suddetta lettera (pubblicata dal D'Arco nell'opera *Delle Arti* etc) il Gonzaga scriveva, fra l'altro: « ..... speriamo che in dui anni o tre se gli farà tal principio che sera casone de ingagliardire molto la brigata a spendergli perche sara posto in opera due milioni di pietre.... ».

refare più bella ». Ai lavori di demolizione presiedeva il Fancelli, perchè l'Alberti si trovava a Firenze ove pose termine al disegno definitivo del tempio. Nell'aprile dello stesso anno, il Fancelli ricevè il disegno completo della chiesa, che rinnovò l' entusiasmo del principe e del popolo. Mentre si lavorava con ardore, giunse inaspettata la notizia d'una grande sciagura: Leon Battista Alberti - che trovavasi a Roma - era morto. Egli non avrebbe più sorvegliato i lavori del suo meraviglioso tempio: la guida dell'artista sommo, sarebbe mancata per sempre.

Dapprima il Gonzaga e il popolo ne furono costernatissimi, e videro in pericolo l'attuazione del sontuoso progetto; ma poi - calmato il dolore - rivolsero il pensiero a Luca Fancelli, all'eccellente allievo dell'Alberti, che dava affidamento di altissimo ingegno e di grande zelo, curando la costruzione del s. Sebastiano. Il Fancelli - come resulta dagli antichi registri di Casa Gonzaga - diresse i lavori col titolo di capomastro, coadiuvato (forse nella parte amministrativa) « dalli deputati a la giexa » che erano: « Jacopo aurefice, Zohanin de li Rigoni e Valente Valenti, » inscritti fino al 1480 nel *registro degli stipendiati.*

Nel giugno dell'anno medesimo - con la pompa solenne e regale, che distinse ognora la Corte Gonzaga - il marchese Lodovico, l'alto clero, i magistrati cittadini, la folla immensa e acclamante del popolo, inaugurarono i lavori della nuova chiesa, mentre le trombe squillavano e i fiammanti stendardi delle corporazioni religiose facevan corona ai principi del marchesato e della chiesa.

Gettando l'augurale pietra del tempio, si murò con essa una grande medaglia appositamente coniata da Sperandio Meglioli, il geniale e celebrato artista mantovano. La medaglia recava in una faccia il busto in armi di Lodovico; nell'altra raffigurava lo stesso marchese vestito romanamente, che, seduto in trono, riceveva gli omaggi della Fede e di Minerva: cioè, del mondo cristiano e di quello pagano, rappresentato dalla più intellettuale Dea dei Gentili.

Cominciati i lavori, Luca Fancelli ne dà conto ogni poco al marchese Lodovico, facendogli rilevare le difficoltà grandi che gli si parano d'innanzi, tra le quali è notevole la mancanza di buone pietre pei fondamenti. Il Gonzaga, avvertito dell'incidente, scrive a *Luca lapicide* una lettera assai vivace « ..... Per Dio - gli dice - tu vedi di usar ogni diligentia e sollecitudine a cio che se trovano boni fondamenti, perche queste sonno cose a che se vole metter mente e haverli gran riguardo, e cussi mesurarle tre o quattro volte prima che se faciano, si che per Dio usali ogni diligentia » [1].

Come si vede, il Gonzaga voleva che si facessero le cose molto presto e bene, e pretendeva d'insegnare a Luca Fancelli. Anzi, un bel giorno, il marchese capitò improvvisamente sul terreno della fabbrica; e siccome il Fancelli era in cerca di materiali, Lodovico credè bene di farne le veci, ordinando la costruzione di alcuni muri - *dal pavimento in su* - con pietre di campo, mentre il Fancelli

1) La lettera - che si conserva nell'archivio Gonzaga - porta la data 22 giugno 1472 - F. II, 9, B, 2986.

li voleva di mattoni. La notizia volò agli orecchi di Luca, che prima scrisse al marchese pregandolo di sospendere il lavoro fino al suo arrivo – « anche per rispetto – diceva – che ho hordinato alquni lavoreri e di fornace per principiare uno basamento de preta chota » [1] (mattoni) – e poi ritornò a precipizio a Mantova. Se più tardi un fatto simile fosse accaduto al Buonarroti, avrebbe piantato baracca e burattini, senza pensarci nè meno un secondo. Ma il Fancelli era buono e pieghevole; e poi, gli dormiva accanto e lo vegliava il benedetto Bisogno, che rende malleabile l'acciaio, come la pasta frolla.

Due mesi più tardi (6 agosto 1472) il Fancelli annunziò al marchese che la cinta dell'edificio, *verso il monastero*, era *fatta* per *metà*, *principiando dal campanile e seguitando verso la sagrestia*. Così pure dall'altra parte, al fianco *delle botteghe*, che secondo il progetto dell'Alberti dovevan poi scomparire, per dar luogo a una terza facciata prospiciente la piazza dell'Erbe [2]. Da ciò si vede che *Luce de Florentia* – come Lodovico chiamò spesso il Fancelli – non perdeva il suo tempo; ma il volere non è sempre potere. E Luca, infatti, era sulle furie perchè il terreno franava sotto i piedi degli scavatori, che perdevano un gran tempo a puntellarlo; poi, volendo trovare una base solida, scavò dell'altro ancora, ma s' imbattè in un laberinto di vecchi fondamenti, che abbisognò distruggere [3].

Intanto.... le casse della fabbrica mostravano il fondo, e il povero Fancelli (nel settembre del medesimo anno) fu costretto ad assumere la carica di riscuotitore, allo scopo di rendere attivi certi crediti molto passivi, della fondazione di sant' Andrea. Vi riuscì, e trasformato l'oro in calcina, mattoni e pietre, si ricominciarono i lavori.

Nel maggio del 1473 – come apprendiamo da una lettera del Fancelli [4] – i lavori di muratura della navata longitudinale e del vestibolo, erano a buon punto: le mura si elevavano tre metri dal suolo, ma i ducati erano scomparsi. Bisognò ricorrere ad una sottoscrizione [5] (allora, le tasse, le chiamavano così) e, nell'attesa, il principe e il popolo impararono a memoria, *che la gexia... vegniria finida a ani ventidoi....* o press'a poco.

In tal modo, cioè lavorando quando la stagione e i danari lo permettevano, si arrivò fino al 1477, in cui, dopo uno scambio di lettere tra il Fancelli, il Gonzaga e certo Giovannino di Bardelone, essendosi guastati gli umori, si licenziarono gli operai e si chiuse la fabbrica. Sciopero forzato. Ma sulla fine dello stesso mese, la pace ritornò negli animi. Infatti Luca potè scrivere al Gonzaga, di aver principiato a volgere la terza cappella..... ma il destino gli si mostrava nuovamente ostile: gli operai si ammalavano.

---

1) Arch. Gonzaga, F. II, 8, B, 2724.
2) La basilica, oltre la facciata principale, ne ha un' altra incompiuta, che fronteggia la canonica, dove prima si trovava il monastero. La facciata di piazza dell'Erbe, restò allo stato di progetto.
3) V. sua lett. Arch. Gonz. F. II, 7, B, 2215.
4) Arch. Gonz. F. II, 7, B, 2214.
5) L'otto maggio 1875, Lodovico richiede a Bartolomeo Donato duecento ducati, parte dell'avvenuta sottoscrizione. Il 7 decembre dello stesso anno, domanda un altro acconto. (V. lo studio del Braghirolli sull'Alberti).

Il buon Fancelli scrisse a Firenze per avere quattro maestri tagliapietra, e nello stesso tempo fece venire altri operai da Verona, ma « chome gli hanno lavorato otto di – scrisse al Gonzaga - sono infermati ». Sembra, però, che alla fine di quell'anno fossero compiute le mura della navata principale e del vestibolo occidentale, fino all'altezza del grande cornicione.

La morte del marchese Lodovico Gonzaga (1478), fece rallentare il corso dei lavori; il successore, Federico III, desiderava che la fabbrica procedesse bene, ma non perdeva, per essa, nè il sonno, nè l'appetito. Sembra, infatti, che la costruzione della vòlta, la copertura del tetto e gli altri lavori riguardanti le cappelle, fossero compiuti *dopo quattro anni* (1477-1481), perchè in data 22 giugno 1481, il Gonzaga scriveva al cardinale Francesco, suo congiunto: « La santitate « de N.ro Sig.e ha mandato a dimandare li denari che si sono riscossi qui per « la cruciata, et saranno circa doa millia e trecento ducati. La S. V. sa che la « continentia de la bolla prima era che questi tai denari doverasse spendere contra « el turco overo ad pias causas. Lo edificio di sant' Andrea qui haveria grande « bisogno di subsidio, essendo necessitate de farli quasi ad un tempo una bona « spesa *per coprirlo* et seria opera piissima ad iutare questa fabrica ».

Nessuno dice che i denari raccolti per la crociata contro il turco, servissero per coprire la fabbrica, ma in mancanza di questa notizia, sappiamo che nel 1481 la fabbrica stessa era sempre aperta al sole e all' intemperie. Muore Federico e gli succede Francesco IV Gonzaga, uomo d'armi, amante appassionato dell'arte della guerra. Il Fancelli, vedendo che a parlare di architettura al marchese, era come fargli il solletico sulla corazza, dopo aver pazientato un po' di tempo abbandona Mantova e ritorna a Firenze, carico di gloria e leggiero di ducati.

Passano i mesi e gli anni e il sant'Andrea aspetta sempre il suo compimento. Denari non se ne vedon più: i lavori restano in tronco: il popolo, per fare qualche cosa, termina d'imparare a memoria l'ormai famoso ritornello: « *la giexa vegniria finida a ani ventidoi* ».

Nel 1490, dunque, la fabbrica di sant'Andrea aspettava paziente le nuove squadre dei muratori: la cassa dell' opera era pulita come l'abitazione aerea del vento. Francesco Gonzaga la riforniva pubblicamente e.. la mungeva in segreto. Questo procedere del marchese non sarebbe forse creduto, se non lo provasse una lettera edificante, che gli amministratori della fabbrica diressero allo stesso Gonzaga[1]. Ne riporto i punti principali: « Ill.me princeps... Fin da lanno 1485... fu *prestato* a la V.ra Ill.ma Signoria *ducati cento dece* de quelli de la fabrica de S. Andrea... de li quali mai non se ne habuto..... (tranne) ducati quindeci. Et a questa festa de la Asensione proxima passata la prefata Ill.ma Signoria V.ra fece far la offerta de ducati duzento, *li quali poi furno restituiti* (!) cum promissione de farli respondere fra termine de uno mese, de li quali ancora se ne resta aver libre seicento vel circa, et richiedendoli a lo Spect. mes. lo Massaro *recusa darli* dicendo haver

1) Il D'Arco la trovò negli *Spogli dell'Arrivabene* e la pubblicò nell'opera *Delle arti* ecc.

comissione de non dar dinari a persona alcuna senza expressa licentia de V.ra Signoria unde non havendo mai al modo de far lavorar nè parso farne notitia a quella per non esser imputati de negligentia. Advisandola quando se havesse havuti questi denari seria voltata la terza parte ».

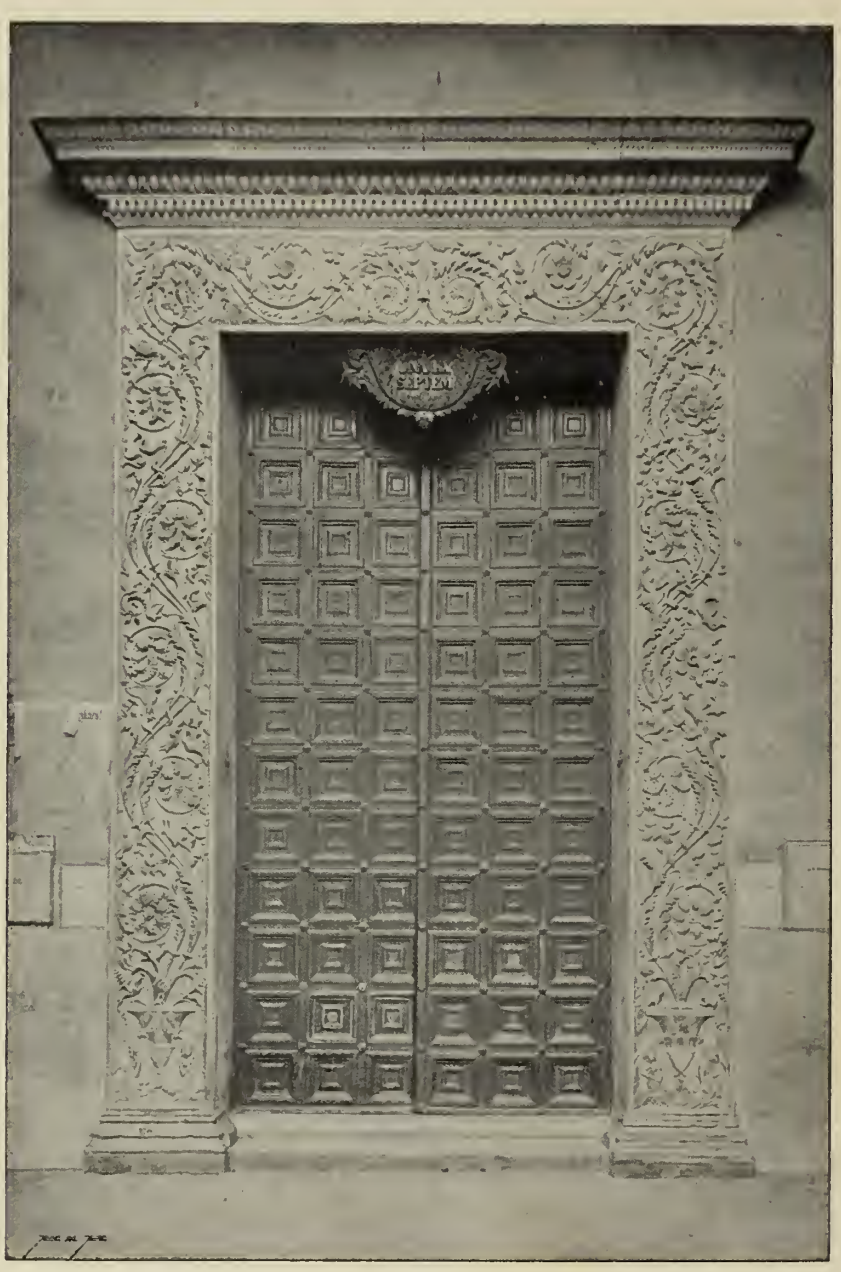
Non sappiamo che cosa rispondesse il marchese, ma probabilmente nulla, poichè nel 1494 gli amministratori di sant'Andrea eran sempre creditori del Gonzaga, che doveva l'egregia somma di quattrocento ducati; e la fabbrica era al punto di prima. Essi, che volevano finire il tempio, scrissero nuovamente al marchese, pregandolo di volere almeno « exbursare ducati cento » cioè ducati « dece ogni septimana ». Non si poteva essere più modesti di così, ma sembra che al Gonzaga non piacesse nè meno il sistema dei pagamenti settimanali.

Per l'energia e la buona volontà degli amministratori, in questo periodo di tempo (1490-94) si terminarono i lavori urgenti; poi, lasciata in tronco la costruzione, si dette mano ad ornare il già fatto con opere di pittura e scultura: le cappelle furono assegnate ad alcune confraternite e alle più nobili e ricche famiglie mantovane, con l'obbligo che le decorassero a proprie spese: la basilica, in quella parte già compiuta - cioè, dal vestibolo all'incontro della navata trasversale - fu aperta al culto.

La prima cappella a sinistra della porta d'ingresso, già dedicata a s. Giovan Battista, fu chiesta dal Mantegna - e fu poi decorata dai figli - che deliberò di esservi sepolto. Così avvenne (1506) [1]. In quel tempo i fratelli Paolo e Antonio Mola, mantovani, scolpirono quella deliziosa trina marmorea, che si svolge sugli stipiti della porta principale. Ne parlerò più oltre, trattando delle sculture decoranti il sant'Andrea. Un allievo del Mantegna dipinse il vestibolo, già ricco di belle ornamentazioni in cotto, ma la costruzione della basilica non procedeva: l'archivio, su questo proposito, è muto come una tomba. Nel 1532, dopo sessant'anni che la fabbrica aspettava d'esser compiuta in *ventidoe,* sembra venisse deciso di costruire il vestibolo che s'apre sull'estremità della navata trasversale. I danari mancavano, ma il primo duca di Mantova, Federico Gonzaga, pensò di trovarli con un mezzo semplicissimo, che arrecò sicuramente un immenso giubilo a' suoi concittadini e sudditi. Il duca scrisse e pubblicò un decreto, di cui trascrivo la parte più efficace: « Tutti li Massari e Deputati di qualunque castello de lo dominio nostro..... subito vista la presente debbiano esborsare et numerare al presente ostensore tutta quella quantità de dinari che li dimandarà l'offitiale (ufficiale) per Noi deputato in quel loco » [2]. E siccome poteva darsi che i Massari e i Deputati non rispondessero pienamente al suo appello, il duca soggiungeva che nel caso di mancato o ritardato pagamento, i debitori avrebbero ricevuto in casa propria la visita del *bargello.* « El quale li haverà ad stare sino tanto si mostrerà sii satisfatto integramente el debito predetto ».

1) Vedere più oltre la cappella Mantegna.
2) Decreto del 29 agosto 1532; pubblicato dal D'Arco *Nelle Arti* etc.

Francamente: quella di mandare il bargello a colazione o a pranzo in casa del debitore, fu una trovata gustosissima, piena di spirito. Mi sembra, però, che al confronto di Federico Gonzaga, il nostro agente delle tasse diventi un Cherubino. Tiriamo avanti. Il secolo XVI trascorse quasi tutto, senza che la fabbrica proce-



Mantova - Porta centrale della basilica di sant'Andrea. (fot. Crotti)

desse. In cambio si decorarono di sculture, di tele e di affreschi la navata principale e le cappelle adiacenti. Andrea Mantegna, Giulio Romano, Rinaldo da Mantova, Fermo Guisoni, Lorenzo Costa (*seniore*), i Mola, il Cavalli e altri insigni profusero nel tempio meraviglioso la luce vivida del genio italiano: la basilica parve un museo. Nel 1597 - o l'anno dopo - il primicerio Tullo Petrozzani pensò di ricominciare i lavori della fabbrica; e siccome le costruzioni si fanno...

o non si fanno (come le accademie del marchese Colombi), il Petrozzani prese la via più decisiva e breve, versando alcune centinaia di scudi nella cassa dell'opera. Il duca Vincenzo Gonzaga - amante dell'arte e mecenate degli artisti - fece venire a Mantova (nel 1598, come già vedemmo) l'architetto e pittore Anton Maria Viani, cremonese, al quale affidò la costruzione della cripta e l'erezione della navata trasversale e del coro, imponendogli di attenersi al disegno dell'Alberti. L'imperatore Rodolfo innanzi la sua partenza per Praga, aggiunse esca al fuoco d'entusiasmo che animava principe e popolo, approvando i nuovi lavori.

Il Viani si pose all'opera con grande energia. La cripta da lui progettata, ebbe termine in breve tempo: la nave trasversale e il coro furon presto a buon punto, ma l'entusiasmo del duca svaporò d'un tratto. Egli aveva dato mano a troppe costruzioni: nella reggia, gli appartamenti ducali: sul corso principale della città, il chiostro e la chiesa di sant'Orsola: al bosco della Fontana, un castello magnifico. I ducati volavano, e il Gonzaga non trovò più da regalarne alla fabbrica di sant'Andrea, per la quale - nell'ultimo periodo dei lavori - si erano spesi mille e seicento ducati. Anton Maria Viani - che dirigeva con indefessa cura le varie costruzioni ordinate dal Gonzaga - dovè lasciare in tronco la fabbrica della basilica i cui lavori si ripresero.... un secolo dopo! L'architetto cremonese aveva innalzato i due bracci della croce trasversale e il presbiterio; mancavano le vòlte e la cupola cieca, o catino, come l'aveva ideata l'Alberti. Abbisognando poi una copertura provvisoria perchè l'intemperie non guastassero il già fatto, il Viani immaginò di costruire una grande e solida tettoia di legno, che fu posta nell'incrocio delle navate, in luogo della cupola.

Per un secolo, dunque, i lavori della fabbrica rimasero sospesi; in cambio si decorarono la nave trasversale e le sue quattro ampie cappelle, seguendo lo stile già adottato. Così, fino all'alba del seicento, il progetto Alberti non subì modificazioni: i rimodernamenti vennero dopo, quando il barocco diventò arbitro dell'arte, e gli artisti non videro più in là della punta rispettabile dei propri nasi. Nel XVII secolo la fabbrica di sant'Andrea non procedè d'un metro, ma la colpa di sì lunga sospensione dei lavori non deve attribuirsi ai Gonzaga, o, tanto meno al popolo, imperocchè il seicento fu per Mantova il secolo delle grandi sciagure. Prima, l'assedio e il terribile sacco; poi, la peste; in ultimo, guerre e distruzioni. I Mantovani erano immersi in un mare di sangue e di miserie: la cittadinanza decimata, vagava paurosa per le vie ingombre di rovine: ogni terra poteva chiamarsi un cimitero. Solo nel 1697 [1], i lavori della basilica furono ripresi sotto

---

1) Lavori eseguiti nel 1697. Quattro pilastri; la vòlta davanti al coro; i muri (dello spessore di sette mattoni) prospicienti la piazza (?). Si spesero lire 136230 e soldi 3.

Nel 1698, Portici (?); impalcatura per la vòlta; due pilastri verso la piazza; atterrato il vecchio cornicione e cominciato il nuovo architrave su disegno del Torre. Incominciata la gran vòlta (quale?); murato il comignolo meridionale in forma d'arco. Si spesero lire 64497 e soldi 18.

(Queste notizie di lavori e di spese e le altre che riporterò in seguito, son tolte dall'archivio della basilica, ordinato dai primiceri Carlo Savoia e Filippo Nodari.

la direzione di un barocchista feroce - Giuseppe Torre, di Bologna - che profanò il tempio meraviglioso dell'Alberti, sognando pure di trasformarlo.

Il Torre costruì le vòlte nella navata trasversale e del presbiterio, e falsando il disegno dell'Alberti, allungò di cinque metri la basilica, aggiungendovi il coro. Poi - il novello Attila..... dell' arte - ebbe l' audacia somma di presentare un suo progetto - che potrebbe chiamarsi di assassinio architettonico - col quale, cancellando anche il più piccolo ricordo del classico tempio albertiano, intendeva mascherarlo completamente con le più goffe decorazioni barocche. Il campanile gotico avrebbe indossata la veste ridicola e nuova, che l'architetto andava sognando. Ma, per fortuna, il nuovo progetto importava una spesa enorme, e *per questa sola ragione* venne scartato. La finanza salvò l'arte.

I denari per le nuove costruzioni furono versati in gran parte dal popolo e dal primicerio Bonaventura Guerrieri, il quale nel Maggio del 1699, [1] alla presenza dell'ultimo duca di Mantova - Ferdinando Carlo - e della duchessa, pose la pietra inaugurale del coro, fin' allora chiuso malamente da una grande parete di tavole. In questo tempo si cominciò a parlare della cupola: l'idea dell'Alberti fu messa da parte: il Torre, fecondo di progetti, ne presentò uno di stile così barocco, che i seguaci medesimi di quella maniera ne furono spaventati. Il progetto – come Dio volle - fece fiasco.

Nell'anno 1708, « essendo passata questa Citta e Provincia - scrive uno svergognato italiano - sotto il felice dominio della Casa d'Austria, si affaticarono i Mantovani a terminare la fabbrica del coro [2] ». Ma dal *felice* evento - che poi fruttò le forche di Belfiore - fino al 1732, i lavori della chiesa rimasero nuovamente interrotti. In quell'anno si ripresero con novello slancio - direbbe un Cadioli qualunque – con quello slancio..... che durava ormai da oltre due secoli e mezzo! Il governatore di Mantova, Filippo Darmstad Langravio d'Assia, per ingrazionirsi il popolo e allo scopo di affezionarlo alla Casa d'Asburgo, indusse Carlo VI a sussidiare la fabbrica di sant'Andrea. Il sovrano offrì oltre seimila fiorini rappresentati da una grande quantità di legname: i lavori della cupola [3] - disegnata da Filippo Juvarra - incominciarono.

---

1) Alcuni scrivono nel 1697: è un errore, perchè il Guerrieri fu eletto primicerio nel 1699. Nel *Fioretto* si legge quest'ultima data.

Lavori eseguiti nel 1699. Principiata la facciata dalla parte della parrocchia; ripresi i lavori del cornicione; atterrati i due grandi pilastri di mezzo (?); compiuti i muri laterali; atterrate le vecchie coperture e sostituite con nuove. Si spesero lire 46224 e soldi 4.

Nel 1700. Si fa la calce e si prepara il legno di larice pei finestroni. Altri piccoli lavori. Si spesero L. 14905.

Nel 1701. Vien terminata la grande arcata coperta, e le quattro scale laterali (cripta?); muri di congiunzione fra i grandi pilastri su ricordati: finita la grande arcata (su cui poggia la cupola); chiusi i buchi delle impalcature; si spesero lire 352190 e soldi 2.

Nel 1702. Impalcature interne; grande arco della finestra aperta sopra la porta centrale; rinnovato il finestrone; ricostruite due nicchie; scolpite le due pile dell'acqua santa per la porta grande, e altre due più piccole; sei inferriate pei finestroni. Si spesero lire 15353 e soldi 17.

Nel 1704. Gradini del coro e del nuovo altare; ampliato l'ingresso della chiesa (parte settentrionale).

2) Questa notizia contenuta nel *Diario* sarà esattissima, ma noto che l'impresario della fabbrica di sant'Andrea - Antonio Ardenna - non la registra nei suoi minuti elenchi di lavori.

3) Della cupola parlerò più oltre.

La regale donazione spinse i cittadini a concorrere nella spesa, e l' offerte piovvero da ogni parte. Ma quella benedetta fabbrica di sant'Andrea inghiottiva i ducati, le lire e i fiorini con una voracità che impensieriva sempre più: nel 1734 la cassa dell'opera mostrava il fondo. Fu allora che il primicerio Nicola Tasca - da quattro anni eletto all'onorevole carica - pensò di lanciar l'idea d'una grande lotteria pubblica, il cui profitto andasse a beneficio della sfortunata fabbrica, che pur tuttavia s'indicava come una delle più meravigliose della Cristianità. Si venderono settantacinquemila biglietti: [1] l' incasso netto superò i quindicimila scudi.

I lavori furono ripresi, ma il primicerio Tasca credè bene di spendere la maggior parte della somma raccolta, decorando goffamente alcuni altari; e trasformando in istile barocco varie ornamentazioni [2] disegnate dall' Alberti, dal precursore di Leonardo! In tal modo i nefasti miglioramenti voluti dal Torre procederono con speditezza; la cupola, invece, andò poco avanti: la disdetta - come vedremo subito - ricominciò a gravare sul tempio. Infatti, dopo la morte del primicerio Tasca (1740), i lavori languirono tanto, che solo nel 1750 si voltò la cupola; la quale fu murata completamente nel 1763 [3]; ma tre anni dopo un fulmine la colpì nella sommità, facendo rovinare il pinacolo, la sfera di rame che vi stava sopra e la croce.

Per fortuna dell'arte e della basilica di sant'Andrea, nel 1772 fu nominato maestro dell'Accademia di Mantova, un architetto di altissimo ingegno; il veronese Paolo Pozzo [4], il quale, addolorato per le profanazioni artistiche commesse nel tempio, propose che non potendosi modificare gli ornamenti esterni della cupola, se ne completasse almeno la parte interiore inspirandosi allo stile dell'Alberti. Egli sostenne per questo una lotta accanita, continua, ma i barbogi sostenitori del barocco la vinsero. La vittoria non fu solenne e duratura, perchè all'alba del secolo XIX il Pozzo, seguito da una schiera di artisti coscienziosi, mosse guerra alle decorazioni barocche che deturpavano il tempio, demolendo *quanto potè* e ricostruendo con lo stile primitivo [5]. Il Pozzo - che, volere o no, fu colpevole di aver trasformate (sia pure per ordini superiori) delle opere d'arte d' immenso pregio - nella chiesa di sant'Andrea si riabilita in grandissima parte, perchè schierandosi fra i partigiani dell'Alberti, difese una delle maggiori glorie d'Italia: impedì che la superba basilica fosse totalmente deformata: fece risorgere il puro stile, mascherato dai feroci barocchisti: ridonò alla chiesa il suo aspetto *eterno, degno e lieto.*

E ce n'era bisogno! L' ondata francese, irrompendo nella chiesa di sant' Andrea, aveva rovinato ogni cosa. Stemmi e bassorilievi staccati dalle tombe: sacre

---

1) L'estrazione ebbe luogo dal 13 al 21 luglio 1734.
2) Nel 1738 fu terminata la *rimodernatura* del cornicione principale.
3) Vedi Cadioli - *Descrizione delle pitture* ecc. di Mantova -.
4) Ne scrissi già a pagina 19.
5) Al Pozzo si debbono le belle cantorie e l'altar maggiore, maestoso e degno (1790).

immagini, di grande valore artistico, coperte di calce: gli affreschi della cappella Mantegna, scomparsi sotto l'intonaco: il busto bronzeo del sommo pittore vicentino, imballato e trasportato a Parigi [1]. La basilica di sant'Andrea fu completamente terminata, coi lavori eseguiti sotto l'abile direzione di Paolo Pozzo [2]. La fabbrica durava ormai da trecento ventott'anni (1472-1790); ma sull'ampia basilica era passato il tempo senza sfiorarla: la Bellezza non muore.

La cripta e i sacri vasi.

Abbiamo visto che durante il governo di Beatrice Canossa, e dopo la nascita di Matilde, si ritrovarono i vasi col prezioso Sangue nell'orto attiguo alla vecchia chiesa di sant'Andrea, allora in costruzione. Nel 1055, Beatrice stessa, per conservare la reliquia con decoro e sicurtà, ordinò che si scavasse una cripta - o tempio sotterraneo - entro l'erigenda basilica, e che i sacri vasi venissero chiusi fra i muri dell'altare. L'anno dopo il nuovo oratorio, che ricordava le mistiche Catacombe, era terminato, e il vescovo Eliseo lo consacrò al santo martire Longino. Dopo cinque secoli, la cripta non corrispondeva più alle necessità del culto, e il duca Vincenzo Gonzaga pensò di abbatterla, per costruire in suo luogo una vera chiesa sotterranea. Anton Maria Viani (più felice nell'architettura che nella pittura), ne fece il progetto; nel 1598 i lavori incominciarono, e poco dopo il nuovo oratorio venne aperto ai fedeli.

La cripta che noi vediamo ora, è quella disegnata dal Viani, poichè i restauri che vi si fecero dopo - come dirò tra poco - non cambiarono per nulla le belle linee del tempio. Ha la forma di croce greca e ogni braccio si divide in tre navi a vòlte schiacciate, che posano sopra trentaquattro colonne d'ordine dorico. Dopo la resa di Mantova alle armi francesi (3 febbraio 1797), i cittadini poterono conservare « miracolosamente i sacri vasi » - come si legge nel *Diario*. E quando furono « *assicurati della pace* - continua l'anonimo cronista - pensa-« rono tosto a ristabilire quel luogo (la cripta) in cui da più secoli era vene-« rato e custodito il posseduto Tesoro, e quindi cercarono di ridurre in miglior « forma, e più decoroso, il sotterraneo di questa basilica, rendendolo in ogni « sua parte più ventilato e salubre; e demolito il vecchio Altare, nel mezzo se ne « ricostruì uno più magnifico, e ricco di marmi preziosi ». Il *Diario* aggiunge che nel 1820 i sacri vasi furono nuovamente trasportati nella cripta, ma non

1) Come vedremo appresso, nel 1816 fu restituito a Mantova.

2) Completo la nota dei lavori fatti nella basilica, quale si rileva dalle carte del suo archivio.

Nel 1818, il tempietto in mezzo alla cripta; nel 1832, restauro dei fregi e membrature e parte del pavimento; nel 1852, venduto alla chiesa di Governolo l'organo disegnato dal Pozzo, per sostituirlo con quello intagliato dai fratelli Bosio di Mantova; nel 1856, balaustrata davanti alle sei cappelle grandi, continuazione dei restauri al pavimento; 1866, abbassati i cortili a nord della chiesa, atterrate le case fra i due cortili medesimi, ingrandita, quindi, la piazza e denominata *Leon Battista Alberti*; 1872, restauro del tetto della cupola e cornici alle finestre della lanterna; 1874, cemento sul suolo e alle pareti della cripta.

Mantova - Basilica di sant'Andrea: Cripta. (fot. Crotti)

indica quando incominciarono i restauri. Non prima, certo, del 1810, perchè in tale anno venne soppresso il collegio canonicale di questa basilica e sostituito dalla fabbriceria, e furono precisamente i fabbriceri che ordinarono i restauri. Dunque, dopo il 1810, e - secondo me - oltre il '16, per due buone ragioni. Vediamole. Il *Diario* dice che i lavori incominciarono quando i Mantovani si *furono assicurati la pace*, per la quale il cronista intendeva certo - e non può essere altrimenti - la convenzione militare del 28 aprile 1814 (ratificata dal conte di Bellegarde e da Eugenio Napoleone), che dava all' imperatore Francesco I d'Austria il possesso dello Stato e città di Mantova. Il *Diario* medesimo ci dice poi, che i fabbriceri furono incoraggiati a intraprendere i restauri della cripta, « anche da l' imperatore Francesco I », il quale, « volle portarsi a venerare la Reliquia nel 1816 ». Da questo - se le date non sono un'opinione, - mi sembra provato che nell' anno medesimo i restauri della cripta non erano incominciati.

Nel 1818 fu costruito il nuovo altare - di cui parla il *Diario* - e il tempietto che lo circonda, il quale posa sopra otto colonne doriche. È chiuso in basso da una balaustrata di marmo, e in alto è recinto da svelti cancelli in ferro battuto [1] ornati di bronzo. Il disegno del tempietto centrale - secondo il Susani [2] - si deve agli architetti Giovan Battista Marconi e Luigi Zanni di Mantova, che egli conobbe personalmente. Nel centro del piccolo tempio sorge l'altare del Preziosissimo, a doppia mensa, rivestito con lastroni di verde antico. Lo disegnò l'architetto fiorentino Giovan Battista Solucci e lo eseguì il tagliapietra mantovano Angelo Bartoli. L'arca quadrata contenente i sacri vasi, si eleva tra le due mense dell'altare. Ha tre lati ricoperti da lastre di marmo africano antico, e il quarto è chiuso da un bassorilievo in bronzo, figurante la *Caduta sotto la croce* [3]. Varie decorazioni bronzee ornano l'altare, e si devono all'agile stecca di Giovanni Bellavite.

Fiancheggiano l'arca due statue in marmo di Carrara, raffiguranti la *Fede* e la *Speranza*. Furono scolpite da Leonardo Biglioschi, sotto la direzione e nello studio di Antonio Canova (1757 † 1822). Son due opere preziose per la storia dell'arte, ma appartengono all'ultima maniera del grande maestro; cioè, al periodo in cui, abbandonata la scuola naturalista, egli cadde nel più manierato classicismo, percorrendo a rovescio la via dell'arte. E questa sua ultima maniera si riflettè sul Biglioschi, che ci dette due immagini dalle forme perfettissime, ma prive di vita e di espressione. Tant'è vero, che a queste opere forse modellate dal grande di Possagno, preferisco il *Crocefisso* e la *Vergine* d' ignoto autore, mirabilmente scolpiti in legno, che decorano il mistico oratorio.

I sacri vasi ricordano una secolare devozione, che in certi tempi raggiunse i limiti del fanatismo: ricordano imperatori e pontefici prostrati nell' ombra

1) Furono eseguiti dal fabbro Giuseppe Chiozzini, mantovano.

2) *Nuovo prospetto delle pitture* etc., (v. in bibliografia) Pag. 124.

3) Il bassorilievo fa da sportello all'urna, entro la quale si trova la cassaforte contenente i sacri vasi. La cassa è chiusa da quattro serrature, che hanno differenti chiavi. Esse furono eseguite da Giuseppe Chiozzini, già citato.

misteriosa della cripta: ricordano le invocazioni del popolo cadente sfinito per la fame, assalito dalla peste micidiale, decimato dalle armi nemiche. La più solenne e triste invocazione, ebbe luogo nel 1630, poco avanti il terribile *sacco di Mantova*. Riporto quanto ne scrisse Giov. Battista Intra [1]. - « Essendo allora la città stretta « d'assedio dagli Imperiali, mentre la popolazione pativa di fame, e infieriva la « peste, Principi e Principesse, seguiti da mesta turba di popolo, a piedi scalzi, « il capo asperso di cenere, e la persona in rozzo saio avvolta, vennero quivi « ad implorare protezione dalla reliquia, che per due volte portarono in votiva « processione per la desolata città; i lieti cantici si erano tramutati in funebri nenie, « gli abiti splendidi d'oro e di gemme in nere gramaglie, in luogo della ricca « nobiltà d'Italia restava la misera plebe mantovana estenuata dalla fame, con- « sunta dalla peste, bersaglio delle artiglierie nemiche ».

Fino al cinquecento la reliquia fu conservata in due ampolle che non avevano artistici pregi, ma la venuta di Benvenuto Cellini (1500 † 1571) a Mantova - del portentoso scultore ed orafo - invogliò il duca Federico Gonzaga a commettergli due vasi di squisita fattura e d'aureo metallo. Sentiamo ciò che ne dice il Cellini medesimo, la cui prosa semplice ed efficace val molto più del suo bellissimo *Perseo*.

« Per essere il mondo intenebrato di peste e di guerra, con grandissima dif- « ficoltà io pur poi mi condussi alla detta Mantova (1528), in nella quale giunto « ch'io fui, cercai di cominciare a lavorare: dove io fui messo in opera da un « certo Maestro Niccolò milanese, il quale era orefice del Duca di detta Mantova. « Messo che io fui in opera, dipoi dua giorni appresso io me ne andai a visitare « Messer Julio Romano, pittore eccellentissimo già detto molto mio amico; il « qual Messer Julio mi fece carezze inestimabili, ed ebbe molto per male ch'io « non ero andato a scavalcare a casa sua, il quale viveva da gran signore, e « faceva un'opera per il Duca fuor della porta di Mantova, nel luogo detto al « Ti. Quest'opera era grande e meravigliosa, come forse ancora si vede [2]. Su- « bito il detto Messer Julio con molte onorate parole parlò di me al Duca; il « quale mi commesse, ch'io gli facessi un modello per tener la reliquia del Sangue « di Cristo, che egli hanno, la qual dicono essere stata portata quivi da Longino; « dipoi si volse al detto Messer Julio, dicendogli che mi facesse un disegno per « detto reliquiere. A questo Messer Julio disse. Signore, Benvenuto è un uomo « che non ha bisogno dei disegni d'altrui, e questo Vostra Eccellenza benissimo « lo giudicherà, quando la vedrà il suo modello. Messo mano a far questo mo- « dello, feci un disegno per il detto reliquiere da poter benissimo collocare la

1) Il vivente prof G. B. Intra ha scritto moltissime memorie di storia mantovana. Forse egli ebbe il debole di creder troppo agli scrittori che lo precedettero e non usò l'analisi storica dei moderni, ma ebbe anche il merito di aprire molte vie nell'intricata selva delle leggende cittadine; di raccogliere e di ordinare un bel materiale storico. La sua memoria sull'antica *Sabbioneta* (per citare un'esempio solo) è molto pregevole. La descrizione che riporto di sopra, si trova nella breve istoria sulla *Basilica di sant'Andrea*, pubblicata nell'*Archivio storico Lombardo*. Anno IX, I. S. 1882. Pag. 289. Milano, Dumolard.

2) Fortunatamente si vede ancora e si vedrà per infinito tempo, se gli uomini lo vorranno.

« detta ampolla: di poi feci per di sopra un modelletto di cera. Questo si era « un Cristo a sedere, che nella mano mancina, levata in alto, teneva la sua Croce « grande con atto di appoggiarsi a essa, e con la mano diritta faceva segno con « le dita di aprirsi la piaga del petto. Finito questo modello, piacque tanto al « Duca, che li favori furono inestimabili; e mi fece intendere, che mi terrebbe « al suo servizio con tal patto, che io riccamente vi potrei stare [1] ».

Dopo poco al Cellini sopravvenne la febbre quartana, « e quando questa mi pigliava - scrive - mi cavava de' sentimenti; onde io maladivo Mantova e chi n'era padrone, e chi volentieri vi stava ». Tali parole furono riferite al duca, che s'adirò col Cellini; « onde, io (scrive il medesimo) essendo adirato con Mantova, della stizza fummo pari ». Appena guarito il Cellini vedendo che l'aria della città gli faceva male per varie ragioni, se ne partì con poco rammarico e con la borsa rigonfia d'oro. Egli, dunque, non parla più dei sacri vasi, ma le cronache di Mantova, basandosi sulla tradizione, dicono che le anfore del Preziosissimo vennero lavorate - sul modello del Cellini - dal Maestro Niccolò milanese. Sarà... ma non ci credo. Vediamo se il mio pessimismo è basato sopra ragioni serie. Ricordo subito che l'orefice Niccolò, invidiando la fama del Cellini che già vedeva altamente stimato e scappellato a Corte, per togliere di mezzo questo temibile concorrente riferì al duca le imprecazioni contro Mantova e *chi n' era padrone*, proferite dal Cellini stesso durante i vagellamenti della febbre. Ciò mi fa supporre che scomparso il pericoloso rivale, maestro Niccolò abbia messo in opera la sua astuzia volpina, perchè i vasi modellati dal Cellini - i quali dimostravano la grande valentìa del sommo maestro - non fossero più eseguiti. L'invidia e la malignità non si fermano a mezza strada, specialmente quando sono sferzate dall'interesse: Maestro Niccolò vedeva in pericolo la sua carica di orefice della Corte Gonzaga, e si difendeva con ogni mezzo, con tutte le armi. Fin' ora, dunque, siamo nel campo delle supposizioni, ma forse ne usciremo con qualche idea concreta. Tiriamo avanti.

Narrano le cronache di Mantova che durante i rivolgimenti politici del 1848, il tempio di sant'Andrea fu occupato dalla soldatesca austriaca. Due militi ungheresi, non degeneri de' loro antenati, trafugarono le sacre ampolle di purissimo oro, vendendole a peso. Secondo me, i vasi del Preziossimo [2] furon certo ridotti in verghe, altrimenti avremmo almeno il piccolo conforto di conoscere i manutengoli dei ladri. Ma è possibile - soggiungo - che un orefice abbia fusa una mirabile opera del Cellini? Che sia impazzito a tal segno da distruggere un tesoro d'arte per cavarne una somma, in relazione, meschina? No: l'orafo manutengolo non fu colpevole di sì grande peccato, perchè i vasi del Cellini *non esisterono mai.*

---

1) *Vita di Benvenuto Cellini*, restituita alla lezione originale da Francesco Tassi. Vol. I. Cap. VIII. pag. 186. Firenze, 1829.

2) La reliquia andò perduta, ma il Capitolo di santa Barbara che ne conservava una piccola porzione, volle cederne un frammento, e nel 1875 esso fu deposto solennemente nella cripta di sant'Andrea.

Mantova - I sacri vasi, esistenti nella basilica di sant'Andrea - Opera di Giovanni Bellezza. (fot. Crotti)

La prova sicura del mio asserto io l' ebbi esaminando il *modello dei vasi rubati*, che si conserva ancora nella basilica di sant'Andrea. Quest'anfora non *corrisponde per niente* alla descrizione del Cellini; non ha l' immagine del Cristo, e le sue forme goffe e mancanti di decorazioni figurative, escludono che si possa attribuire a lui.

Qualcuno potrà supporre che il vaso da me visto non sia il modello di quelli rubati, ed io mi affretto a disingannare gl' increduli. Prima di tutto osservo che il furto avvenne in epoca molto vicina a noi (1848), e alcune persone che videro i vasi attribuiti dalla tradizione al Cellini, confermarono che l'anfora d'ottone ancora esistente, è il modello di quelli. Ma c' è di più. Nell' *Album-Ricordo di sant' Andrea* [1], è riprodotta l' anfora medesima, nella cui base si notano l' inscrizione *Isabella estensis*, le iniziali B C e l'anno 1528; cioè, opera di Benvenuto Cellini, eseguita nel 1528 per volere di Isabella Estense Gonzaga. Ciò dimostra che l'anfora esistente è il vero modello dei vasi che la tradizione attribuiva al grande orafo fiorentino; ma è pur dimostrato che la leggenda era basata sulla fervida immaginazione dei sognatori, perchè l'ampolla che rimane non ha nessuna somiglianza col vaso descritto dal Cellini, sul quale si ergeva l' immagine inspirata del Nazzareno. È anche certo che i vasi scomparsi erano opera anteriore alla venuta del Cellini, perchè sopra uno di essi si leggeva, quale ricordo di regale munificenza, il nome d' Isabella Estense, che fu moglie di Francesco IV marchese di Mantova, morto nel 1519. A lui successe il duca Federico, il quale, come abbiamo veduto, commise a Benvenuto il modello delle nuove ampolle. Quindi, i vasi d'oro rubati nel 1848, eran quelli ordinati da Isabella, già esistenti allorchè il Cellini venne a Mantova.

Nell'ultimo scorcio del secolo passato, furono eseguite le ampolle d'oro [2] che si conservano nella cripta. Il milanese Giovanni Bellezza - vincitore del concorso - ne eseguì il disegno, la fusione e i lavori di cesello, riuscendo a compiere un'opera degna del massimo elogio, abbenchè un poco pesante nella parte superiore. Nel piede sono scolpite sei aquile che portano sul petto lo stemma di Mantova, lavorato a smalto; fra l'una e l'altra, negli spazî ornati, vediamo i busti dei pontefici Leone III e Pio II (che approvarono l'adorazione per il Sangue prezioso); dei principi Lodovico II e Vincenzo IV Gonzaga; delle principesse Beatrice di Canossa e Isabella Estense, i cui nomi sono legati alle vicende del maestoso tempio.

Il fusto - secondo me, troppo esile e corto - è decorato con sei delfini e col monogramma di Cristo; nel nodo centrale, fra pampini e spighe, sono simboleggiate la *Fede*, la *Speranza*, la *Religione* e la *Carità*. Ai lati del vaso, sopra due piccole e graziose mensole, si elevano le figure dei santi Andrea e Longino, il quale, in abito di romeo, reca nella destra l'ampolla del sangue; a' suoi piedi è

1) Si conserva nell'archivio della basilica.

2) Altezza dei vasi m: 0,48. Peso di ciascuno oncie 108. Prezzo complessivo circa lire 28000.

posato l'elmo dei legionari romani. Nella fascia inferiore del vaso vi sono le leggende: *Iesu Xti Sanguis*, e *Felix Mantua;* nelle colonnette che sostengono il coperchio, sono scolpite delle piccole croci adorne di brillanti, alcune teste di Angioli, festoni e scudi col monogramma di Cristo, finamente lavorati a smalto.

Il coperchio comincia con una cornice adorna di smalti e brillanti, su cui posano sei Angioli in atto di preghiera; il coronamento del vaso è formato da una composizione allegorica: significa la Terra, illuminata dalla luce del Vangelo, sulla quale son posti i simboli dei quattro Dottori della Chiesa. Più in alto si eleva la figura del Redentore, nella posa e negli atti immaginati da Benvenuto Cellini; cioè, seduto, con la croce nella sinistra e accennante colla destra la ferita del costato [1]. Il lavoro di cesello è magnifico.

La cupola.

Fervono ancora le polemiche sulla cupola di sant'Andrea, come se la costruzione del Juvarra [2] fosse appena terminata ieri; fervono e continueranno per lungo tempo, fino a che la questione d'arte non sarà posta ne' suoi veri termini. È inutile discutere sulla bellezza della costruzione e sullo stile, che per essere barocco non degenera nelle forme fantasiose e ridicole di consimili costruzioni; bisogna portare la questione più in alto, cioè, sull'inopportunità di erigere questa cupola sopra il tempio dell'Alberti: sopra un edificio del *Rinascimento*. Ecco - secondo me - l'errore. La cupola - dato lo stile - è bella, lo sappiamo, ma non lega con le linee pure e classiche della basilica, perchè non tutte le cose belle possono stare collegate, anche quando appartengono al medesimo periodo artistico. Figuriamoci, poi, che razza di veste d'arlecchino ne deriva dalla unione di vari stili; che minestrone di decorazioni si manipola inconsciamente, allorchè si lega il vecchio col nuovo, la maniera di gusto romano dell'Alberti, con lo stile gonfio del Juvarra.

Mantova - Interno della Cupola di sant'Andrea.
(fot. Preml)

Per queste ragioni, che non ritengo cattive, la cupola eretta sulla basilica di sant'Andrea rappresenta un'aberrazione, un insulto alla memoria dell'Alberti; ma, premesso ciò, essa dimostra pure che Filippo Juvarra, (1685 † 1736)

1) Meno che in un piccolo particolare, i due vasi sono identici. La differenza è solo in questo: che in uno di essi il busto di papa Leone è sul davanti del piede e quello di Pio nella parte opposta; nell'altro la cosa è inversa.

2) I più, errando, scrivono Juvara. Egli firmò sempre Juvarra, come vedesi nella raccolta de' suoi disegni, conservata nella biblioteca di Torino.

l'architetto messinese, era un'artista di grande valore e d' ingegno non comune. Largamente favorito da Vittorio Amedeo II, Filippo Juvarra ebbe modo di portare a fine bellissime costruzioni, tra le quali noto l'abbazia di s. Pietro di Selve in Muleggio e il doppio e imponente scalone del palazzo Madama di Torino, che ottenne lodi e critiche. Filippo, onde rispondere alle cattive lingue - così vuole la tradizione - pose fra gli ornamenti un paio di forbici, ma le lingue continuarono a battere ove il dente doleva.

Ritorniamo alla cupola di sant' Andrea. Il 23 novembre del 1732, il primicerio Niccola Tasca ne pose la prima pietra con grande concorso di popolo, di ecclesiastici, di autorità. Insieme al masso inaugurale venne murata una medaglia commemorativa d'oro, portante l'effigie dell' imperatore con la scritta *Carolus VI Romanor. Imp. Dux Mantuae;* nel rovescio recava il vaso del prezioso Sangue e la leggenda *Opus erectum an 1732* [1].

Mantova - Veduta della cupola di sant'Andrea - Opera di Filippo Juvarra. (fot. Premi)

La costruzione durò oltre cinquant'anni e fece sbizzarrire i finanzieri di quel tempo, che ricorsero a ogni mezzo onde raggranellare la rispettabile somma necessaria all'opera. Finalmente se ne compì la vòlta, e, dopo un breve respiro, si pensò a decorarla. La cupola sorge ove le navate s' incrociano, posando su quattro enormi pilastri [2]. Essa ricorda molto un'altra bellissima cupola che il medesimo Juvarra innalzò sulla basilica di Superga, a Torino ; la ricorda specialmente nella parte superiore e nei grandi contrafforti laterali.

1) Tolsi questa notizia da una lettera (d'ignoto a persona sconosciuta) pubblicata dal D' Arco nell' opera *Delle arti e degli artefici* (documenti). La notizia, con meno particolari, si legge pure nel *Fioretto* ecc.

2) Altezza dal suolo, m. 80; diametro, m. 18.

Il primo progetto per la decorazione interna della cupola di sant'Andrea, lo fece il pittore Ferdinando Galli (1657 † 1743) appartenente a quella famiglia di architetti, prospettici e scenografi che fu originaria e prese nome da Bibbiena, grazioso paese aretino. Egli dipinse un quarto della cupola, ma il suo progetto non incontrò il gusto di nessuno e fu scartato. Allora la commissione che presiedeva ai lavori della basilica, si rivolse al pittore barocchista Giorgio Anselmi (1723 † 1797) veronese, che in quel tempo (1775) lavorava d'affresco nel palazzo ducale di Mantova dipingendovi la gran *Sala dei fiumi;* in cui - sia detto di passata - si notano pregi non piccoli di colorito e gravi difetti di disegno. Il progetto dell'Anselmi fu trovato assai bello da' suoi ammiratori, ma dispiacque a Paolo Pozzo e agli altri accademici, i quali proponevano saggiamente di attenersi più che fosse possibile allo stile primitivo del tempio, riquadrando la cupola e introducendovi delle medaglie nei reparti. Il consiglio degli accademici non fu ascoltato; l'Anselmi dipinse la sua barocca composizione, e il 21 maggio del 1782 la cupola venne scoperta al pubblico, che la giudicò secondo il partito preso. Perchè allora, come adesso, lo spirito di partito entrava anche nell'arte, che doveva rendersi graziosa e piacevole agli occhi delle maggioranze, rubando il mestiere alle variopinte cantatrici dei caffè-concerto. Allora queste noiose zanzare del canto, che assordano i pacifici bevitori coi loro gargarismi musicali, non c'erano, ma le artiste comiche - dipinte a fresco - precorrevano i tempi. L'arte era una finzione, come la giovanile bellezza delle artiste.

Ritorniamo all'Anselmi. Le sue pitture della cupola hanno dunque i difetti dell'imperante maniera barocca, perciò occorre giudicarle sotto un punto di vista che non può essere il nostro: occorre esaminarle con la lente dei settecentisti. Premesse queste considerazioni, la *Gloria del paradiso* ha dei pregi non trascurabili di colorito e svolge una composizione fastosa e ardimentosa. Schiere di Angeli si elevano al volo nell'azzurro, facendo corona ai Patriarchi, ai Profeti, ai Santi. Nella *Gloria* campeggia una figura matronale dal capo turrito, rappresentante la città di Mantova, che reca le ampolle del prezioso Sangue. I quattro Evangelisti effigiati nei pennacchi della cupola, e gli affreschi simbolici dipinti nei grandi archi che la sorreggono, si devon pure all'Anselmi. La cupola ha inoltre delle brutte opere scolpite. Vi sono i busti dei profeti e quattro colossi, goffi e contorti, rappresentanti la *Fede*, la *Religione,* la *Speranza* e la *Carità*, le quali - non avendo fatto male ad alcuno - non meritavano d'essere così malmenate dalla stecca di Stefano Saltieri da Como. Che Dio l'abbia in gloria!

Cappella Mantegna.

Andrea Mantegna, durante la sua vita di studio e di lavoro, fu allietato da pochissime gioie e soffrì molti e amari disinganni; ma quando chiuse gli occhi alla luce, intorno al suo cadavere aleggiò la Fama: la cappella che ne conserva

le ceneri divenne meta di un pellegrinaggio continuo, devoto, incessante. Sfortunato in vita, ebbe, dopo morto, gli onori del trionfo; mentre Giulio Romano, che visse nello splendore ed abbagliò la folla con la ricchezza delle vesti e degli equipaggi, vede ora - dalla tomba sconosciuta [1] - giganteggiare sopra la sua, la grande figura del titano.

La storia della cappella Mantegna, è intricata dalle affermazioni erronee degli scrittori di manica larga; perciò mettendo il piede in questo laberinto storico e critico, bisogna procedere con giudizio ed evitare i ciottoli, di cui è largamente seminato il terreno. Nel 1504, si costruì la prima cappella nel braccio sinistro della navata maggiore, accanto alla terza porta d'ingresso, dedicandola a s. Giovan Battista. Nel marzo dell'anno medesimo, Andrea Mantegna, trovandosi gravemente ammalato, fece testamento. Con esso egli manifestava la volontà di essere seppellito in sant'Andrea, nella cappella di s. Giovan Battista, o innanzi al piccolo tempio. Lasciò la somma di cento ducati alla chiesa, perchè si dicessero tre messe funebri l'anno; altri cento li destinò per uso del piviale e della stola e cinquanta per le pitture e ornamenti nella cappella stessa. Sfuggito alla morte, il Mantegna volle acquistare la proprietà della sua futura tomba, e con atto dell'undici agosto 1504 [2], i canonici, cappellani e chierici della chiesa di sant'Andrea gliela accordarono, concedendogli inoltre uno spazio di dodici o venti braccia per la camera mortuaria, in cui il sommo pittore e i figli suoi avrebbero trovato l'eterno riposo.

Morto il Mantegna (1506), il suo volere fu legge: egli ebbe sepoltura nella cappella di s. Giovan Battista, la quale fu decorata dai figli e dai discepoli del sommo maestro [3]. Sulla tomba, oltre lo splendido busto in bronzo che esamineremo tra poco - fu posta la seguente epigrafe:

OSSA-ANDREAE-MANTINIAE-FAMOSISSIMI
PICTORIS
CVM-DVOBVS-FILIIS-IN-HOC-SEPVLCHRO
PER-ANDREAM-MANTINEAM-NEPOTEM
EX-FILIO-CONSTRVCTO
M. D. LX.

Circa i lavori di abbellimento della cappella, i cronisti mantovani hanno dato vari giudizi basati sulla tradizione, perciò è necessario analizzarli, onde cavarne, se è possibile, la verità. Il Cadioli lasciò scritto che gli affreschi dei pennacchi e della cupolina, furono eseguiti dal *Correggio*; e soggiunse che « v'erano anche diversi Angioli a chiaroscuro sopra la finestra dell'altare..... tutti opera del medesimo autore, che al dire del Donesmondi, furono da lui eseguiti allorchè studiava sotto il Mantegna ed imitavane la maniera ». Per combattere queste cervellotiche affermazioni, basti ricordare che alla morte del Mantegna, il *Correggio* aveva appena dodici anni!

1) Giulio Pippi fu seppellito nella chiesa di s. Barnaba in Mantova. Durante un restauro della chiesa, la sua tomba si rese introvabile. Vedere a suo luogo.

2) Atto stipulato dal notaio Eugenio Framberti. Venne reso pubblico dal Gaye e dal D'Arco. Quest'ultimo lo trascrisse nell'opera *Delle arti e degli artefici* (Documenti).

3) La cappella è quadrata: misura m. 4.80 per lato. Quattro grandi archi, che risentono della maniera del Brunellesco, sostengono la trabeazione su cui posa la tazza. Gli archi sono senza imposta, solidamente corniciati.

Gli storici che vennero dopo – dal Vasari al Susani e da questi al vivente Chiesi – dissero che affreschi e quadri esistenti nella cappella, si debbono al Mantegna; il D'Arco solo fece delle riserve, ma non dimostrò niente. Per conto mio noto che il valore artistico degli affreschi è abbastanza mediocre, e non si può attribuirli con tanta leggerezza al sommo maestro. Per esempio: i quattro Evangelisti dipinti con fare abbastanza largo sulle pareti, son privi di qualsiasi idealità e come pitture non valgono gran cosa. Anche al D'Arco fecero cattiva impressione, e scrisse che « meschinissimo si mostra il concetto » in quelle « rozze figure sedute in bigoncia; contornate da fronde e da frutti », che hanno « quasi per compagni, anzichè per simboli, l'angelo, il leone, l'aquila e il bue, e tutti aggravati da importuni ammassi di panni ». Ebbene: nonostante questi difetti che saltano agli occhi di qualsiasi uomo: nonostante che nella stessa cappella si mostri in tutta la sua bellezza un'opera autentica, genuina di Andrea Mantegna *(le Sacre famiglie)*, la quale dovrebbe recar la luce nei cervelli annebbiati, si è continuato ad attribuire al padre ciò che era dei figli, confondendo quadri e date: tradizioni e fatti storici. Per nostra fortuna, esaminando i documenti che ci restano, potremo segnare una via decisa e sicura, attraverso la selva delle leggende.

In una parte del testamento, Andrea Mantegna scriveva: « *Cadaver suum deponi jussit in Ecclesia Sancti Andreæ de Mantua ante capellam in ea constructam fundatam sul titulo Sancti Ioannis Baptistæ et ibidem effodi jussit sepulcrum et lapide marmoreo cooperiri cum nomine et cognomine ipsius testatoris cælando et interim cadaver ipsum deponi voluit in uno deposito more patrio infrascriptorum hæredum fabricando ed ornando.* Se il Mantegna scriveva nel 1504, di *fabbricare ed ornare* la cappella da lui prescelta come tomba di famiglia, vuol dire che in quel tempo non esisteva ancora, e che gli affreschi erano di là da venire. Dopo il 1504, Andrea Mantegna visse due anni, ma fu sempre malatissimo [1], ed è assai difficile che egli abbia potuto salire sui ponti e lavorare d'affresco. Infatti non vi salì mai.

La prova l'abbiamo in questo. I figli di Andrea, dovendo pagare per conto del padre cento ducati per la cappella, « *ed altri cento in ornarla in termine di un anno* [2], venderono tra l'altro al Gonzaga un *Cristo in scurto* (scorcio); cioè, il meraviglioso *Gesù morto* che si conserva nella sala dei capolavori a Brera [3]. La qual cosa dimostra che pur dopo la morte di Andrea, la sua cappella aspettava ancora il pennello dei decoratori. Ed essi non mancarono e furon certo i figli e i discepoli del grande maestro vicentino, ma nessuno profanò il suo nome attribuendogli delle opere parecchio volgari [4]. Parliamo, invece, delle *Sacre famiglie*,

1) Si veda ciò che scrivo trattando della chiesa di santa Maria della Carità e del quadro rappresentante la beata Andreasi, attribuito al Mantegna.

2) Lettera di Lodovico Mantegna al Gonzaga, in data 2 ottobre 1506. Fu pubblicata dal D'Arco nei *documenti* che accompagnano l'opera *Delle arti e degli artefici.*

3) Ne parlai nella prima parte dell'opera, a pag. 36.

4) Durante l'invasione francese (1797), gli affreschi furon coperti con bianco di calce. Nel 1875, il mantovano Bortolo Bosio tolse quella camicia di Nesso, mediante sollevamento a secco. Gli affreschi – che almeno dal lato storico, hanno un certo valore – furon danneggiati e forse deformati dai restauri.

del meraviglioso quadro che Andrea Mantegna dipinse e destinò alla sua cappella, come volesse conservarvi una delle più belle creazioni sue.

In questo vigoroso dipinto, pieno di vita e di leggiadria, io non so trovare quel sentimento mistico che ci vide il D'Arco [1], ma vi noto bellezze indescrivibili di disegno e di colore. Andrea Mantegna, in questa tela, rende dolce e morbida la sua maniera talvolta tagliente come una lama. Nelle carni sembra che circoli il sangue: gli occhi hanno bagliori: dalle bocche rosee dei bambini, par che debbano prorompere grida di gioia. È tutta una sinfonia di linee e di colori; un incantesimo d'arte che attrae e penetra nell'animo, lasciandovi una deliziosa sensazione di godimento. I meravigliosi bambini hanno scorci così perfetti, che sembrano reali: le loro figure non sono irrigidite da quella compostezza che richiederebbe il soggetto, ma dimostrano la naturale e sana vivacità dei fanciulli: attestano che il Mantegna studiò il vero con profonda passione, ciò che dispiacque al D'Arco.

Mantova - Basilica di sant'Andrea: « Le sacre famiglie » di Andrea Mantegna. (fot. Crotti)

Il taglio del quadro, abbenchè le figure sieno collocate in modo troppo simmetrico, è una trovata geniale; il panneggio poteva essere trattato più largamente ma non pecca di durezza; però, tolti questi piccoli nei, la tela del Mantegna, considerandola dal punto di vista dell'arte, è una pittura portentosa, spontanea e suggestiva. Ma se noi esaminiamo le *Sacre famiglie* con la lente biblica, le lodi lascian libero campo alle critiche, perchè il sentimento mistico manca quasi totalmente in quest'opera di Andrea. La Madonna e sant'Elisabetta, che stringono al seno i due sacri e vivaci bambini, son così poco divine, che si potrebbero rassomigliare a due buone madri di famiglia, accompagnate dai loro mariti operai. Forse, se i fanciulli non mostrassero troppo le graziose nudità, non sarebbe strano supporre la scena all'aria aperta, in un giardino pieno di sole,

1) Lo disegnò e lo riprodusse nei *Monumenti trascelti di Mantova*, facendolo seguire da un breve cenno critico.

di fiori e di frutta. Le figure dei santi Giuseppe e Zaccaria - come osserva giustamente il D' Arco - sembrano due studi dall'antico e, secondo me, ciò costituisce un controsenso [1], perchè le altre immagini appartengono alla scuola naturalista, e riproducono il vero nella forma più genuina dei quattrocentisti.

Nella stessa cappella vi sono altri dipinti su tela o tavola, che alcuni storici attribuirono erroneamente ad Andrea. Non merita il conto di parlare dello stemma di casa Mantegna, ma occorre soffermarci un poco sui quadri il *Battesimo* e la *Deposizione di Cristo*, che il Vasari e il Ridolfi e alcuni moderni crederono eseguiti dal sommo pittore, mentre i difetti di composizione, la mancanza di originalità, e il colorito fiacco e nero, denotano che furono dipinti da' suoi figli. Infatti il quadro rappresentante il *Battesimo di Cristo* venne eseguito da Francesco e Lodovico Mantegna (lo dice anche il D'Arco); cioè, dai figlioli degeneri del grande maestro. Questa tela dimostra nuovamente che i fratelli Mantegna non avevano nè abilità pittorica, nè pensiero creatore. Il *Battesimo* - ossia, l' episodio della storia biblica narrato da Luca l' Evangelista - è così poco inspirato e mistico, che può sembrare la rappresentazione di una scenetta allegra, avvenuta tra bagnanti burloni. L'altro quadro, la *Deposizione nel sepolcro*, si vuole di Francesco Mantegna, e lo sarà, ma del padre suo, no certamente.

Il busto bronzeo di Andrea, è una scultura la cui bellezza sorpassa la più calda immaginazione di un esteta: è un miracolo di verità, di arte, di sentimento: è la visione eterna del fiero volto del sommo pittore, che rivive, che palpita nel bronzo. Lo scultore del busto - scrive il Thode [2] con parola alata - « lo ha concepito come un eroe dell'antichità, come l'araldo cristiano del mondo antico. Una corona d'alloro adorna la capellatura che fluente a lunghe ciocche scende giù per la nuca e ne incornicia la fronte, gettandovi come un'ombra di dolore. Il volto sembra atteggiato a profonda meditazione: nei lineamenti duri e severi par che si manifesti la lotta di un'anima accesa di passione, cui la vita ha scavato solchi profondi ».

Per lungo tempo, questo capolavoro fu attribuito a Sperandio Meglioli, discepolo del Mantegna, che il Cicognara ritenne quale eminente incisore di medaglie, e niente più. Aloiss Neiss [3], contradicendo il D' Arco e gli altri sulle date, confermò che il busto si deve a Sperandio Meglioli, il cui vero nome era Savelli. Lo Scardeone la suppose opera dello stesso Mantegna, ma ora si ritiene che il meraviglioso busto sia balzato, come cosa viva, dalla stecca di Andrea Cavalli, altro allievo del grande vicentino. Con questo, il Cicognara e gli altri seguaci suoi, che ritennero il Meglioli un semplice - abbenchè illustre - coniatore di medaglie, non hanno ragione, perchè da certe note di pagamento scoperte a

1) Il Mantegna cadde anche in un errore biblico, cuoprendo la testa di s. Giuseppe col *cidaris cum l'anima* (turbante), mentre era dovuto al consacrato s. Zaccaria, le cui funzioni sacerdotali sono simboleggiate dal turibolo. S. Giuseppe, invece, ha un regolo da falegname.

2) Thode Enrico - *Andrea Mantegna* (v. bibliografia).

3) *Les médailleurs de la Renaissance* (v. bibliografia).

Bologna nel 1889, resultò che il Meglioli - o Savelli - fu in quella città [1] al servizio del Bentivoglio, e che vi modellò le terrecotte del monumento di papa Alessandro (1482) - che il Vasari aveva attribuite a Nicolò d'Arezzo - e quelle della porta di santa Caterina.

Il busto del Mantegna è infisso in un disco di porfido, racchiuso da una bella cornice di marmo bianco, finamente decorata. Al di sotto è incisa la leggenda che lo Spagnoli - il frate poeta e pittore - dedicò al suo maestro, peccando

Mantova - Basilica di sant'Andrea - Busto del Mantegna: opera del Cavalli. (fot. Premi)

di esagerazione nel confronto con Apelle; perchè il Mantegna lasciò un' orma profonda nella pittura del quattrocento, ma la sua stecca non fece miracoli. Il distico dello Spagnoli, dice:

ESSE PAREM HUNC NORIS, SI NON PRAEPONIS APELLI
AENEA MANTINIAE QUI SIMULACRA VIDES.

Nel 1797, i Francesi - che si dimostrarono amanti appassionati e interessati dei capolavori d'arte italiana - presero il busto del Mantegna e lo portarono a Parigi, compiendo - oltre che un furto - una vera profanazione. Ma nel 1816 se ne pentirono, e in grazia di Francesco I la bella scultura ritornò a Mantova, e riprese il suo posto sulla tomba del grande pittore. La cappella Mantegna e il

1) Sperandio morì a Ferrara, nell'età di ottant'anni. (Vedi pag. 38 n.)

tempio sacro dell'arte, ove convengono da ogni terra del mondo gli uomini di fede e gli esteti; e nell'ombra del piccolo e severo tempio, che tutto riempie la grande figura del sepoltovi titano, veglia tacita e palpitante la Fama, rinnovando la corona d'alloro sulla fronte pensosa dell'artista.

Sculture.

Il tempio di sant' Andrea è ricco di sculture d' ogni genere, alcune delle quali - e forse le più belle - vi furon portate dopo la soppressione di molte chiese della Città. La facciata della basilica - di stile composito come l' interno - è adorna di vaghe decorazioni, che forse non si devono totalmente all' Alberti, perchè il suo disegno - in questo - fu modificato dagli artisti che vennero dopo il Fancelli. Essi cambiarono alcuni particolari, ma l'arco trionfale che fa da vestibolo all' ingresso del tempio - il cui soffitto di stucchi è lavorato come una trina -; e l'arco sovrappostovi, che ricorda altre opere dell' Alberti e pare una ricostruzione romana, non cambiarono in niente. Anche i capitelli - sia dell'esterno che dell' interno - hanno lo stile albertiano, come si può riscontrare confrontandoli con quelli che il sommo architetto disegnò per la chiesa di s. Francesco a Rimini, e pei pilastri [1] del palazzo Rucellai a Firenze. E lo stile albertiano, così rassomigliante a quello del Brunellesco, ci dette dei capitelli che risentono del tipo corinzio romanizzato.

La porta maggiore del tempio di sant'Andrea - che riprodussi già - è di semplice struttura, e non si discosta dalla maniera dell' Alberti, dallo stile del primo *Rinascimento*. Ha la forma di un rettangolo e il tipo classico, come la facciata; i suoi stipiti svolgono un motivo di decorazione a spirali alternate, un po' troppo uniforme, che nei particolari è di una grazia incantevole. Questi bassorilievi si devono ai fratelli Paolo e Antonio Mola di Rezolo mantovano (e non di Mantova [2]), che fiorirono nella prima metà del cinquecento. I Mola furon dapprima fabbri e legnaioli, come il padre Vincenzo; poi, datisi alla scultura in legno e in marmo vi riuscirono così bene, che il Vallery li stimò *célèbres sculpteurs*.

Il Cadioli, descrivendo la porta come si vedeva al suo tempo, ci fa sapere ch'era tutta *indorata nel fondo* e sembrava *uno squisitissimo getto di bronzo*. La cosa non è strana, perchè nel secondo periodo della *Rinascenza*, la policromia si usò

1) Piano terreno della facciata.

2) O i Mola ebbero i natali a Rezolo, ove viveva il padre - e, in questo caso non sarebbero nativi di Mantova, - o nacquero in questa città nel 1517, nel quale anno la loro famiglia prese alloggio fuori porta Pradella. Ma ciò è impossibile, per la ragione che gli stipiti di sant' Andrea - come affermano tutti gli storici - furono scolpiti nei primi anni del cinquecento. Quindi è provato che i Mola nacquero a Rezolo, piccolo paese della provincia mantovana.

largamente. E anche nel primo periodo se ne servì l'Alberti nella chiesa di santa Maria Novella di Firenze, ricoprendo la facciata di lastre marmoree di vario colore; e il Donatello, scolpendo l'*Annunziazione* nel tempio di santa Croce della città medesima, indorò una parte del marmo. Ma quello che è incredibile, inaudito,

Mantova - Particolare della porta maggiore di sant'Andrea. (fot. Crotti).

è il lavoro di restauro che nel 1834 venne fatto agli stipiti della porta, per ordine della fabbriceria I bellissimi ornati in marmo - resi oscuri dai secoli - furon dipinti con biacca ad olio! E nessuno, da quel tempo ad oggi, ha pensato a farli pulire: nessuno cercò di togliere quello sconcio, che ogni giorno diviene sempre più indecoroso e lurido. Anzi, invece di coprire la parte inferiore degli stipiti con una rete metallica, onde salvarla dalle mani dei vandali, si permette

che i ragazzi si divertano a contornare le figure e gli ornati col gesso, con la brace e con pezzi di ferro. Il marmo si consuma e salta via: le figure si arrotondano: i quattro Angeli che sorreggono i vasi e le spirali, sembrano altrettanti scimmiotti in gabbia.

Io spero che il nuovo primicerio vorrà porre un termine a questo e ad altri continui devastamenti, salvando le glorie artistiche del tempio maestoso. I suoi predecessori Nodari e Savoia riordinarono l'archivio, che oggi è fonte d'interessanti e preziose notizie: egli - il nuovo venuto - riordini il tempio seguendo il consiglio di artisti illuminati, e non di ciarlatani - più o meno membri di commissioni d'arte - che scroccano impieghi e croci, rendendosi indirettamente colpevoli delle più gravi deturpazioni artistiche [1].

Mantova - Pulpito marmoreo della basilica di sant' Andrea. (fot. Crotti)

Un'altra magnifica opera attribuita con giusto criterio ai fratelli Mola, è il parapetto del pulpito, in cui lo spirito del *Rinascimento* si rivela interamente. È una composizione bizzarra di fiori, frutta e animali; è un insieme omogeneo e armonico di motivi diversi, che s' incrociano e si compendiano con svolgimenti spontanei, come se il bassorilievo fosse una creazione originale della natura.

La chiesa di sant'Andrea non è ricca di soffitti intagliati, perchè le vòlte delle grandi navate sono dipinte, simulando un regolare scomparto di cassettoni. Ma l'arte del *Rinascimento* - che fece sfoggio di soffitti lignei scolpiti e decorati con fantasiose composizioni - doveva lasciare la sua bella impronta anche in questa basilica. L'Alberti, però, seguendo quanto avea già fatto il Brunellesco, decorando con motivi cassettonati in muratura, il soffitto nel portico della cappella dei Pazzi

1) Parlo - s'intende - in tesi generale, anzi, Italiana, ma anche il Mantovano..... è in Italia, e pure in questa regione, la noncuranza per l'arte raggiunse spesso la colpa. I lettori vedranno caso per caso che non esagero punto. Leggano, specialmente, ciò che scriverò sulle chiese od oratorî di sant'Orsola, Carbonarola, Pozzuolo, Torricella di Ostiano, Campibonelli, Cavriana, Asola, Guidizzolo eccetera.

a Firenze, ideò di costruire in modo simile i soffitti delle cappelle e del grande portico esterno, immaginando una decorazione talmente fine e graziosa, che può paragonarsi a un merletto veneziano. Anche le altre due facciate del tempio dovevano avere la medesima decorazione nelle vôlte, e ciò si nota nel portico sinistro che si apre sulla navata trasversale, rimasto incompiuto.

La basilica di sant'Andrea è ricca di monumenti, che - per la maggior parte - le provennero da altre chiese distrutte o soppresse. Parlerò dei migliori. Nella prima cappella (a destra) della nave trasversale, è notevole il monumento ai Cantelmi, che provenne dalla Chiesa di santa Maria della presentazione (Cantelma). Paolo Pozzo lo rimise insieme con amorosa cura, sacrificando le parti più scadenti del monumento, perchè gli era impossibile addossarlo per intero all'angusta parete. Il mausoleo dei Cantelmi è formato dall'unione dell'ordine jonico col dorico, saggiamente fusi in un severo concetto decorativo. Ai fianchi dell'urna vi sono due busti ben lavorati, che ricordano i titolari del monumento, il quale fu scolpito nell'anno 1534. Nella stessa cappella - chiamata comunemente *Cantelma* - oltre a varie lapidi di valore storico e letterario, raccolte dal mantovano Leopoldo Camillo Volta, si conservano i monumenti sepolcrali eretti alla memoria di Pietro Pomponazzo e Marcello Donati, che furon tolti dalla chiesa di s. Francesco, ora soppressa. Il sarcofago del Pomponazzo è mutilato nella sua parte migliore: vi manca la statua bronzea del defunto, fatta eseguire dal cardinale Ercole Gonzaga, al principio del XVI secolo. Essa scomparve prima che il monumento fosse trasportato in sant'Andrea.

Mantova - Basilica di sant'Andrea. Statua di Guglielmo Gonzaga. (fot. Crotti)

Una statua originale - che vuol'essere pure un ricordo funebre - è quella di Guglielmo III Gonzaga, che il Chiesi chiama, a torto, il fondatore del sant'Andrea. Perchè ormai anche le pietre hanno imparato che la basilica creata dall'Alberti, si deve all'iniziativa di Lodovico II; e Guglielmo non poteva entrarci nè per diritto, nè per rovescio, per la ragione che divenne duca nel 1550, mentre l'Alberti morì nel 1427. Lasciamo in pace i morti e le date, e ritorniamo alla statua. Essa non ha base; si trova alla sinistra dell'altar maggiore, ma potrebbe trasportarsi in ogni luogo, perchè non è saldata al suolo. Forse per tale ragione il popolo mantovano, vedendo quel movibile devoto di marmo, genuflesso di fianco all'altare, lo chiamò spiritosamente il *Canonico marmorin*. La statua è lavorata con qualche finezza, ma nell'insieme non offre elementi di elogio. La sua originalità la salva dall'oblio.

Nella cappella chiamata Petrozzana, che si apre sul braccio sinistro della navata trasversale, vi sono due monumenti che occorre esaminare. Il mausoleo dei coniugi Andreasi-Gonzaga e quello dedicato a Pietro Strozzi. Il marchese Girolamo Andreasi, signore di Rivalta, non fu amante del clamore delle armi, perciò il

suo monumento ricorda una gloria modesta e civile: quella dell' uomo dedito alle cure pacifiche del suo piccolo Stato: ricorda, altresì, un intenso amore coniugale. Il monumento non forma un insieme armonico, perchè composto di parti che - per lo stile - non collegano troppo fra loro. Sulla bara è situata la statua del marchese Gerolamo, in atto di riposo e non di morte; cosa che può sembrare anormale, ma che si riscontra anche negli antichi monumenti. E non volendo uscire dalla provincia di Mantova, ricordo il magnifico mausoleo di Vespasiano Gonzaga, del quale parlerò trattando d' un prezioso sacello esistente a Sabbioneta. Il sarcofago dei coniugi Andreasi-Gonzaga - che fu tolto dalla soppressa chiesa dei Carmelitani - si vuole eseguito sopra disegno di Giulio Romano. Per conto mio non ritengo che il genio del Pippi potesse annebbiarsi tanto, da produrre un'opera così varia di stile: un'opera i cui pregi non superano i difetti, ed esce appena dalla mediocrità.

Al contrario di questo, il monumento che Pietro Strozzi fece erigere alla sua memoria, spendendovi la bella somma di quattrocento scudi in oro, è veramente delizioso [1]. Di Pietro Strozzi non conosciamo altro che la sua ultima volontà: il testamento [2]. La vita di questo mecenate postumo degli scultori di monumenti funebri, si nasconde nel più impenetrabile velo. Il superbo mausoleo, che portò il suo nome fino a noi, si volle scolpito da Michelangelo, ma il Buonarroti *creava,* mentre il monumento Strozzi ricorda troppo l' arte greca, nelle quattro cariatidi che ne formano la parte principale. Il Melani [3], senza citare la fonte della sua scoperta, scrive che il monumento si deve agli ornatisti Tommaso e Jacopo Rodùri di Maroggia, mentre gli storici mantovani - e lo stesso d'Arco - ci dicono che l'autore di questo gioiello marmoreo, è sconosciuto. Potrà darsi che abbia ragione il Melani, ma non sarebbe male che lo dimostrasse.

La tradizione ci dice che le singole parti del monumento provennero da Firenze, e la storia ci afferma che l' opera fu eseguita nel 1529 [4]. Secondo il D'Arco, nel mausoleo Strozzi lavorarono tre artisti: l'architetto, l'ornatista e il figurista. « Posta quest'ultima ipotesi - egli soggiunge - torna probabile che il disegno venisse spedito da Mantova a Firenze. Nè mancherebbero argomenti a chi volesse supporlo immaginato da un pittore. Bastino per tutti il vederlo modellato fuori d'angolo, e l' impronta di un certo quale ardimento, che quasi ne seduce a dirlo un ghiribizzo giuliesco. » Come si vede, Giulio Romano ritorna in ballo, e vi ritornerà sempre, fino a che vi sarà nell' intera provincia un pezzo di architettura o di scultura, senza babbo nè mamma. Per le opere dipinte, il gran padre putativo è il Mantegna: per gli stucchi, il Primaticcio.

---

1) Si trovava nella chiesa soppressa di s Domenico. Fu trasportato in sant'Andrea nel 1805 (e non 1797) come leggesi nel monumento.

2) Ne parla il D'Arco nei *Monumenti trascelti.*

3) *Dell'ornamento nell'architettura.*

4) Gli storici scrivono nel 1526, ma nel monumento è segnato l'anno 1529. Erano ancora al mondo i fratelli Rodùri? Si ricordi che essi fiorirono sulla fine del quattrocento.

Lasciamo stare le supposizioni e veniamo al concreto. Il mausoleo si divide in tre parti distinte: la base, le cariatidi e il coronamento. Le cariatidi - l'ho già detto - hanno il gusto greco, anzi sembrano una fedele riproduzione delle statue elleniche poste a reggere il peso dei cornicioni, le quali simboleggiavano le infelici donne di Caria, che i loro oppressori - i Greci - avevano assoggettate a fatiche durissime, come fossero bestie da soma. Il monumento, nell'insieme, ricorda il fare michelangiolesco; nei particolari ornamentali la esecuzione è molto accurata e fine. La parte superiore - cornicione e bara - è tutta un ricamo di graziosi ornamenti: la figura giacente dello Strozzi, posata sull' avello, rammenta di nuovo lo stile greco.

Mantova - Basilica di sant'Andrea: mausoleo Strozzi.
(fot. Crotti)

Dalla parte opposta della navata trasversale, nel luogo ove il braccio di croce ha termine, invece di aprirsi la terza porta di entrata che l'Alberti disegnò, s'innalza il maestoso monumento Andreasi. Fu eretto dai fratelli Marsilio e Silvio Andreasi in memoria dello zio paterno Giorgio, vescovo di Reggio. Il contratto passato fra i medesimi e lo scultore prescelto - Prospero Spani detto *di Clementi*, reggiano - fu registrato il 17 Aprile 1549 dal notaio Francesco Albertini [1]. In esso era descritta minutamente l'opera come doveva essere [2], e vi erano stabilite la data di consegna (1551) e la somma da pagarsi (trecento scudi in oro) dai committenti. Prospero Spani o di Clementi, che si volle discepolo del Buonarroti, fu chiamato il *Correggio* della scultura. Io non posso dire se l'alto e onorevole parallelo artistico sia giusto, ma è un fatto che in questo monumento lo Spani si rivelò geniale e forte scultore, e..... mediocre architetto. Il mausoleo Andreasi, bisogna considerarlo solo nelle sculture, quale opera di un figurista, e trascurare le sagome e il concetto architettonico.

---

1) L'originale fu posseduto dal D'Arco, che lo trascrisse nei *documenti* dell'opera *Delle arti e degli artisti*: (Volume II, pag. 132).

2) Diceva: « - .. ..altezza di brac. dece di mesura di Reggio et de largezza di brac. sei mede, con il piedestallo de soto di mandolato (marmo africano) la tavola dove vano le lettere di bronzo di Verona, le sfinge che vano sotto il cassone del medesimo bronzo, il cigno (antico emblema della città di Mantova) di metallo, il cassone di (pietra) paragone de altezza de oncie desdotto et longa a la proportione sua, le done, il busto et pelicano et la figura de marmore de Çarara, la orna et il lornamento dintorno et li drapi di bronzo di Verona, et tuti essi marmori hano da esser di bona sorte et bella » ..... - Il monumento non corrisponde al contratto. La lapide è di marmo africano, le sfingi di marmo statuario. Drappi di bronzo non ve ne sono.

Le due belle figure piangenti son modellate con fare largo e spontaneo, che ricorda il gusto michelangiolesco, ma altrettanto non può dirsi del ritratto Andreasi, appiccicato come un francobollo sulla base dell' urna; la quale - a dire il vero - è tanto grande, che potrebbe contenere le ceneri d' una generazione.

Mantova - Basilica di sant' Andrea - mausoleo Andreasi. (fot. Crotti)

Nell'insieme il monumento è maestoso, e nelle figure simboliche è bello: i difetti di sproporzione e di mediocre esecuzione di qualche particolare, non diminuiscono troppo i meriti dell'opera [1].

Pitture.

Il tempio di sant' Andrea e talmente ricco di pitture d' ogni genere, che per descriverle tutte ci vorrebbe la pazienza d'un Benedettino. D'altra parte, insieme alle opere di valore si mescola una zavorra pittorica che non occorre osservare; ed io me ne terrò al largo, occupandomi solo di quelle manifestazioni dell'arte, che esprimono un pensiero, che rappresentano la vigoria d'una scuola,

1) Il monumento si trovava nella chiesa soppressa del Carmine.

che innalzano l'animo in un ambiente sereno, che fanno dimenticare le lotte incresciose della vita. Per mia disgrazia non potrò far conoscere ai lettori - col mezzo delle incisioni - le pitture che formeranno soggetto de' miei studi, poichè per antipatia verso la macchina fotografica, non acconsentirono ad essere riprodotte.

La basilica di sant'Andrea è tutta una pittura, e tra i suoi difetti - dovuti a chi vi lavorò di capriccio, allontanandosi dal primitivo disegno - bisogna mettere in prima linea l'abbondanza eccessiva delle decorazioni dipinte. Sbaglierò, ma secondo me un tempio cristiano deve parlare all'anima più che agli occhi; deve trasfondere nei visitatori la suggestione del raccoglimento e della preghiera, e non quella, puramente ottica, di bellezze che trionfano nell'inno lieto del colore. Santa Maria del Fiore di Firenze e s. Zeno di Verona, son chiese ideali e rispondono in tutto al concetto religioso del culto cristiano che ha per base l'amore e lo spirito di sacrificio; ma nel s. Paolo di Roma, la suggestione della danza vince quella della fede; in santa Croce di Firenze c'è troppo sole; nel s. Marco di Venezia, la profusione dell'oro non indica alle turbe la via segnata dal poverello d'Assisi. Intendiamoci, però: io non voglio discutere sulle opere d'arte che citai, ma bensì sopra il sentimento che emana dalla potenza suggestiva delle decorazioni; sentimento che travia il pensiero, che non corrisponde al concetto dell'edificio. Quello che scrivo oggi sulle chiese, lo ripeterei domani parlando d'un teatro, perchè ritengo che ogni costruzione debba *aver l'anima* di ciò che rappresenta. Altrimenti noi potremmo dare la *Bohême* in una chiesa qualsiasi, e compiere le funzioni quaresimali in un salone da concerti, fulgente d'oro e di luce.

Nel sant'Andrea di Mantova l'esuberanza delle pitture nuoce più che altrove, per la ragione che il tempio è già un sorriso d'arte: è una creazione troppo gioconda. L'Alberti, pure immaginando una chiesa *eterna e lieta*, aveva distribuito la luce in modo sapiente, ma la cupola di Filippo Juvarra fece irrompere nel tempio un'onda di sole, fugando le mistiche penombre. Alla vivida luce piovente dall'alto e dai finestroni, si aggiunse lo sfolgorìo dei colori. Vi sono pitture negli archi, nei pilastri, nelle vòlte, nelle lesene, nell'alette, nei grandi e piccoli riquadri, ovunque. È un'invasione splendida ma eccessiva di grottesche, di scene e di figure bibliche, che balzano dai fondi azzurri, rossi cupi e gialli d'oro. Sopra a questa fioritura decorativa s'incurvano i soffitti delle navate, dipinti a cassettoni. Sui fondi d'azzurro intenso e di rosso cupo, staccano le riquadrature prospettiche, nel cui centro si elevano i rosoni d'oro finto.

Nelle innumerevoli lesene che adornano la chiesa, son rappresentati soggetti biblici e simbolici col mezzo di candelabri a chiaroscuro. Li volle Paolo Pozzo, che vincendo le ritrosie dei conservatori, riuscì a distruggere le barocche candeliere che vi erano innanzi. I candelabri simbolici scolpiti o dipinti, furon molto usati dai Cristiani, perchè significavano la luce d'oltre tomba. Nel medioevo - nell'epoca delle truci vendette, del mistico raccoglimento, delle processioni salmodianti e delle rocche insanguinate - i candelabri ebbero grande fortuna, furono decorati in mille

modi, adornarono la casa del feudatario e quella del servo. Differiva il metallo, era disuguale il lavoro, ma l'oggetto simbolico - nell'essenza - non cambiava: rappresentava sempre la luce, la fede, l'eternità. Era la salvazione, poichè gli spiriti delle tenebre non avrebbero afferrate le anime dei morti, nel momento che uscivano dai cadaveri per assurgere a Dio [1]. La luce fugava la diabolica notte. Paolo Pozzo, rievocando il medioevo, fece ornare il sant'Andrea d'infiniti candelabri simbolici, che illustrano la vita del Nazzareno dalla nascita alla morte; che ricordano i maggiori episodi della storia ebraica. Qua e là si nota qualche scena allegorica, la quale fa riposare la mente affaticata dalle ricerche bibliche, ma i soggetti religiosi riprendono ben presto il campo [2].

Mantova - Dettaglio prospettico della basilica di sant'Andrea. (fot. Premi)

I candelabri rappresentano i regni della natura, e i voli della fantasia. Si svolgono a forza di grottesche, frutta, fiori, animali, figure umane e composizioni architettoniche: lo stile predominante è quello romano. Hanno un mezzo rilievo e staccano sui fondi giallo-oro con effetto troppo marcato, quindi riescono pesanti e un po' monotoni. Li dipinsero gli scolari dell'Accademia di Mantova, Andrea Mones, Giuseppe e Gaetano Crevola, Francesco Tartagnini, Paolo Zandalocca e Giovambattista Marconi, guidati da Felice Campi. L'Orioli ricorda solo il Mones e il Marconi e vi aggiunge il Tiozzi. Uno più uno meno non guasta.

1) Nel medioevo si ritenne che illuminando i cadaveri, gli spiriti delle tenebre non potessero involare le anime ai corpi dei defunti.

2) Chi volesse conoscere l'essenza biblica dei candelabri, legga la memoria di Paolo Orioli contenuta in *Foglie e spighe*. Mantova Eredi Segna, 1900.

Terminiamo l'esame delle decorazioni ornamentali. La facciata del tempio e l'atrio maggiore hanno quattro medaglie a fresco, che i secoli e i restauri guastarono completamente, togliendo loro il carattere originale. Il medaglione posto in alto, nel mezzo della facciata, rappresentante i santi Andrea e Longino, fu dipinto - si dice - dal Mantegna, ma ora vi si scorgono appena i volti dei Santi e qualche macchia di colore. Nell' atrio abbiamo tre scene religiose in cui son figure di Santi, di Martiri e di Apostoli, fra i quali emergono le immagini del Nazzareno, della Madonna e della Pietà. Il Cadioli attribuì erroneamente queste pitture al *Correggio*, mentre furono eseguite dai figli del Mantegna. Ma nel 1831 la fabbriceria della chiesa pensò di ordinare il restauro degli affreschi, perchè si erano dilatati; avevan perduta la vivacità dei colori; mostravano appena un barlume dell'antica bellezza. Però, invece di un lavoro saggio di conservazione, il pittore Pietro Oliani eseguì un restauro così largo e radicale (1831-1834), che le vecchie pitture restarono nascoste sotto le nuove: la scuola mantegnesca dovè cedere il posto alla tavolozza dell'Oliani. Per disgrazia dell' arte, i codici penali d'ogni tempo non hanno nessun articolo che contempli simili reati. Il legislatore vuole la severa punizione di chi sfonda un fanale sulla pubblica via, ma non ritiene colpevoli quei restauratori incoscienti, che rovinano i capolavori dell'arte, con la scusa di renderli più belli. Rientriamo in chiesa, lasciando sulla piazza le considerazioni giuridiche.

Sopra ogni porta delle piccole cappelle e in altri scomparti, vi sono dipinti a fresco e a chiaroscuro dei quadri di soggetto sacro, che si devono a Felice Campi e a' suoi discepoli. Forse non è improbabile che vi abbia lavorato anche l'Anselmi, ma ciò non posso affermarlo perchè mancano le prove. Son pitture decorative che non hanno la presunzione di assurgere all'importanza di creazioni artistiche, ma riescono simpatiche e si vedono volentieri. Noto poi la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* e la *Caduta di Gerico,* nella cappella del Sacramento; la *santa Cecilia*, nel presbiterio, che sono pitture pregevoli e abbastanza vigorose.

Nella mezza vòlta del coro, il veronese Giorgio Anselmi dipinse il *Martirio di sant'Andrea.* È una composizione luminosa, piena di movimento e assai più simpatica della *Gloria del Paradiso*, che vedemmo già nell' interno della grande cupola. Il dipinto rassomiglia un po' troppo al finale d' una azione coreografica; ogni figura par che faccia mostra di sè; le pose dei personaggi hanno del tragico, ma il disegno è buono, gli scorci si presentan bene, il colorito è fresco. Per la sua felice posizione e per la potente luminosità, il grande quadro dell' Anselmi grandeggia sulle altre pitture, attraendo subito lo sguardo di chi entra nel tempio. Grandeggia ma non impera, perchè l'arte di Lorenzo Costa, di Giulio Romano e di alcuni discepoli suoi, forma una delle maggiori attrattive del tempio: essa è continuo soggetto di esame e di studio. Da quei colossi dell'arte all'Anselmi, v'è un abisso: i primi creavano, l'ultimo vagava indeciso nel mare magno dell' imitazione.

Procediamo nell'esame dei buoni affreschi, rimontando ai più antichi, alle

opere di Giulio Romano e della sua scuola. Nella grande cappella di s. Longino [1] - chiamata volgarmente *Boschetti* - le due pareti laterali furon disegnate da Giulio (1534-35) e dipinte dal suo discepolo Rinaldo Mantovano; la pala dell'altare - di cui parlerò trattando delle pitture ad olio - si doveva al Pippi, ma ora c'è la copia. I tre quadri formano un insieme storico: ricordano la *Nascita*, la *Morte* del

Mantova - Basilica di sant' Andrea - Affresco di Giorgio Anselmi. (fot. Premi)

Nazzareno e la *Scoperta del prezioso Sangue;* perciò la cappella è consacrata a Longino. Il *Calvario* è una scena imponente di morte, che impressiona. Gesù Cristo, abbenchè spirante sull'alta croce, par che vinca ogni dolore con la forza del pensiero: tre Angeli aleggiano intorno a lui, raccogliendo nei calici il sangue del Martire. La Madonna non è troppo bella; sta in mezzo alle Marie piangenti, e col braccio sinistro si tiene stretta al tronco della croce; e dagli occhi, dal volto, dall' atteggiamento della persona, si rende palese l' immenso dolore di quell'anima straziata. Maria Maddalena non sorregge la Vergine, che sta per abbandonare il fragile corpo nelle braccia di Giovanni dal volto dolcissimo, e delle pie donne; essa par che viva in un sogno non terreno, e volge gli occhi, ed eleva l'anima al Crocifisso, con la forza passionale della fede. Longino, [2] nell'abito di Centurione, sta inginocchiato stringendo l'ampolla del Sangue, e ciò parve al D'Arco un controsenso notevole, mentre - secondo le istorie religiose - il personaggio e l'atto del soldato romano, non potevano essere rappresentati diversamente.

---

1) E la terza grande a destra. Fu chiamata *Boschetti* perchè si ritenne che le pitture fossero ordinate da lei, e perchè la bellissima Isabella la prescelse per sua tomba. Invece gli affreschi furono eseguiti per commissione di Polissena Castiglioni.

2) In questa cappella c'è la tomba di s. Longino.

Intorno al pietoso gruppo principale, si agita la folla dei soldati e degli aguzzini. Sono assai belli ed espressivi due cavalieri, un de' quali si accinge a menare colpi di mazza sopra le gambe d'un ladrone dalla figura michelangiolesca, confitto in croce; l'altro, con la testa appoggiata sul collo del destriero, par che osservi con vero compiacimento la scherma facile e vile del compagno. Sopra la scena incombe il cielo tenebroso: all'angoscia mortale degli uomini, si unisce la natura, povera di luce e priva d' ogni sorriso. Il vento alza nubi di polvere sulla via ingombra: esso trasporterà lontano, lontano assai, l' ultimo sospiro del Martire.

Il secondo affresco rappresenta la *Scoperta del prezioso Sangue.* Il vescovo Marciano, a capo del clero, sta sotto un ricco baldacchino vestendo l' abito pontificale, e leggendo le preci di rito. Beatrice e Bonifazio Canossa pregano devotamente: gli scavatori hanno ritrovata la cassetta del martire Longino; un sacerdote, aprendola, vi ha rinvenuto le sacre ampolle. La folla reverente si associa al giubilo del sacerdote e dei principi, con vive espressioni nei volti. In alto, fra due Angioli, è l'apostolo Andrea, l' inspiratore del cieco Adalberto. La rappresentazione dell'evento religioso, è solenne; la moltitudine ne sembra pervasa e par che da essa stia per prorompere l'alto coro delle preci.

Fermiamoci un po'. Io descrissi, come potei, ciò che i dipinti vogliono dimostrare col magistero della linea, con le vaste, armoniche e imponenti composizioni. Sarò forse caduto in errore, vedendo troppo o peccando di miopia, però non credo di essermi allontanto dal vero, lodando il *disegno* di Giulio Romano. Il colorito, al contrario, non mi fece provare il minimo entusiasmo, perchè mi sembrò scialbo, monotono e meschino. I secoli lo avranno certamente guastato, ma ritengo che il difetto maggiore non derivi dal tempo, bensì dalla maniera del maestro romano. La sua scuola, per opera di Rinaldo, in questi dipinti si mostra nuovamente con la più notevole deficenza di tavolozza, per la quale gli affreschi presero l'aspetto di vecchie tappezzerie. Se ciò non fosse, il *Calvario* e la *Scoperta del Preziosissimo* sarebbero due meravigliosi capolavori.

Fabrizio Perla, allievo di Giulio, dipinse nella cappella di s. Silvestro [1] le due pareti laterali, rappresentandovi la *Resurrezione* e la *Discesa nel limbo*, ma ora è perfettamente inutile guardarle, perchè non si conosce più nulla. Restano ancora le fascie a grottesche, che incorniciano gli affreschi, ma anch'esse ebbero a soffrire all' epoca della più tremenda invasione della peste, [2] in cui furono picchiettate a colpi di martello e ricoperte di calce. Gli affreschi [3] son resi irriconoscibili per causa della grande umidità che v'è nella cappella, e per il solito delitto di tentato restauro. Al tempo del Susani [4] avevan già sofferto, ma qualche cosa si doveva vedere ancora, perchè il cronista li giudicò di moltissimo pregio.

---

1) La prima grande a sinistra.
2) Quasi tutte le chiese dipinte del Mantovano subirono i medesimi danni.
3) Uno degli affreschi era firmato *Fabricy Perlae* opus.
4) Scrisse il *Nuovo prospetto delle pitture* ecc. *di Mantova,* nel 1818.

Ad un altro discepolo di Giulio, Benedetto Pagni da Pescia, si devono i due affreschi della cappella di s. Lorenzo [1], i quali svolgono i grandi soggetti del poema dantesco: l' *Inferno*, il *Purgatorio* e il *Paradiso*. Nel primo dipinto è la bolgia infernale, che riporta col pensiero alla sala dei *Giganti*, nel palazzo Te; nel secondo vediamo in basso il *Purgatorio* e in alto la gloria dei beati. Le pitture son molto scolorite e non hanno vigoria di disegno: lasciano irresoluti nel giudizio e quasi indifferenti. Forse l' ala del tempo battendo ripetutamente su queste opere del Pagni - che fu uno dei più valenti discepoli di Giulio - vi cancellò molte bellezze; ma può anche darsi che il pittore non abbia compreso il sublime concetto dantesco, che egli pretese riassumere in tre scene molto fredde, povere di movimento e di forza. Ci sono le fiamme, è vero: ci sono i diavoli, ma non è detto che bastino la figura di Lucifero e qualche lingua di fuoco, per rappresentare con evidenza il significato dell' eterna pena: non è detto che un gruppo di nudi atteggiati a sofferenti, e una volata di Angeli, rappresentino senz'altro il purgatorio e il paradiso. L'artista deve svolgere in modo esauriente il soggetto che ha preso a trattare, non tenendo conto dell'immaginazione più o meno fervida della folla, altrimenti l'opera d'arte diviene un indovinello. Non son forse sciarade certi quadri, taluni romanzi e la maggior parte delle poesie dei moderni superuomini simbolisti?

Rinaldo - il pittore giuliesco - lavorò pure nella cappellina di s. Sebastiano [2] affrescandovi due pareti e la piccola cupola, che - salvo i pennacchi, in cui si vedono ancora quattro Angeli - fu ricoperta d' intonaco. L' affresco di sinistra, rappresenta una scena religiosa di soggetto ignoto; l'altro, il martirio del Santo. In queste due opere Rinaldo Mantovano è assai felice nel colorito: il *Martirio* è una bella pittura, nonostante l'oscurità delle tinte e i guasti che vi si notano. Il disegno è vigoroso: le figure atletiche dei personaggi secondari, formano un bel contrasto col Martire, dalle membra delicate e giovanili. Ma anche in questa cappella, il tempo e gli uomini han recato danni grandissimi e forse irreparabili. Altri danni, altre rovine vedremo ancora, e non sarebbe esagerato quel critico che, riferendosi agli affreschi del cinquecento, chiamasse il sant'Andrea un cimitero artistico. Ma non tutti i morti son divenuti cadaveri: qualcuno è sempre caldo, e la resurrezione non sarebbe impossibile, se v' intervenisse l' opera coscienziosa di un restauratore di genio: se alle numerose leghe per il miglioramento del proletariato, se ne aggiungesse una per la conservazione del patrimonio artistico mantovano [3].

Lorenzo Costa - il giovine - nella seconda metà del cinquecento dipinse le

---

1) La prima grande a destra. Questa cappella fu chiamata *Preti*, perchè nel 1579 Baldassare Preti la fece decorare a sue spese. Più tardi prese il nome di s. Lorenzo, a ricordo della chiesa omonima distrutta.

2) È la seconda piccola a destra. La chiamano anche di sant'Anna. Appartenne alla famiglia Susani.

3) A Firenze - ove l'arte ha un culto, e i monumenti son gelosamente conservati, - è sorta già da tempo una benemerita società, che si prefigge la tutela del patrimonio artistico fiorentino. Essa ha nome: *gli Amici dei monumenti*.

pareti della cappella del *Preziosissimo,* [1] rappresentandovi la *Visita dei pastori* e la *Adorazione dei Magi,* ma i personaggi coronati, gli umili pastori, il Bambino e le altre figure delle vaste composizioni, sono scomparse sotto un crostone nero, uniforme, che ricopre gli affreschi. Si vede qua e là qualche gamba, qualche braccio, un pezzo di volto o altri accenni pittorici, perciò sembra che l'artista abbia voluto rappresentare un naufragio, nei mari della Cina... stemperata in inchiostro. Ma Lorenzo Costa non ci ha colpa: il brutto tiro l' ha fatto l' umidità, e il guasto è ormai irreparabile. Quasi per miracolo furon salvate le belle raffaellesche che fanno da cornici, le quali ebbero a soffrire i soliti colpi di martello all' epoca della peste, in cui vennero pure ricoperte di calce. Gli affreschi esaminati rappresentano proprio due cadaveri: sotterriamoli insieme agli altri, e non ci pensiamo più.

Nella cappella Cattanea [2] vi sono due pitture murali che si attribuiscono a Ippolito Andreasi: rappresentano la *Natività* e l'*Assunzione della Vergine.* I dipinti son polverosi e anche un po' scomparsi (specialmente il sinistro) ma non sarebbe difficile restaurarli in modo efficace. L'*Assunzione* è l'affresco più vigoroso e bello: le figure degli Apostoli sembrano vere: il fondo di cielo e delizioso. Nella *Natività* s'intravede la dolce figura di sant' Anna, inclinata sulla culla della bambina Maria. A mio credere i due affreschi furon male attribuiti: io li ritengo fermamente della scuola di Giulio. L'*Andreasino* aveva uno stile meno vigoroso e più manierato e la sua tavolozza era assai brillante, mentre i due quadri esaminati hanno il solito difetto di colorito della scuola giuliesca. In questa cappella v'è un altare in legno con le statue di *s. Sempliciano* e del beato *Cattaneo.* È un' opera caratteristica, ma assai tozza, del secolo XVI.

Nella cappella di s. Stefano, detta Petrozzana [3], troviamo gli ultimi affreschi di qualche valore. La *Predicazione* del protomartire si deve al Feti. È una pittura sobria, severa e fredda, che ha grandi pregi di disegno. È assai danneggiata come l'altra che le sta in fronte - la *Lapidazione di santo Stefano* - che il Viani [4] compose e dipinse con tutti i pregi e i difetti della sua maniera. Il quadro si presenta proprio come un finale d'un ballo illuminato a luce elettrica, ma bisogna dire che il disegno e il colorito – abbenchè manierati - son buoni, e che il dipinto si vede con un certo godimento artistico. Tirando le somme, gli affreschi più seri e imponenti del sant'Andrea, son quelli disegnati da Giulio e dipinti da Rinaldo; cioè, il *Calvario* e la *Scoperta del Preziosissimo.* Io non mi sazio di ammirare quelle magistrali composizioni, che in certi particolari ricordano l'inarrivabile genio del Buonarroti.

Passiamo ai quadri ad olio, esaminando i buoni per ordine di tempo. Nella cappellina di s. Sebastiano si conserva una tela d'ignoto, che rimonta ai primi

1) La seconda grande a sinistra.
2) La seconda grande a destra.
3) La prima a sinistra della navata trasversale.
4) Il Viani eseguì altri affreschi nella sagrestia della basilica, ma son quasi tutti perduti. Escludo la figura del *Padreterno,* che interessa ben poco.

anni del XVI secolo. La storia del quadro si collega a un periodo di quelle inumane e ignobili lotte di religione, che ci dettero sempre lacrime e sangue. Lotte incoscienti e fraterne da cui derivarono i martiri Cristiani, la strage degli Ugonotti, le persecuzioni degli Ebrei anche in tempi recenti, l'ultimo martirologio degli Armeni, le continue stragi delle missioni cattoliche. La leggenda posta in cima al dipinto - *Debellata Hebraeorum temeritate* - non lega con l'immagine del Mansueto che v'è sotto. La tela vuol significare s. Girolamo, che presenta alla Vergine il disegno della chiesa della Vittoria. La Madonna, dal volto soavissimo, tiene in collo il Bambino, assai bello. L'Abate della chiesa, Giovanni Redini, è simboleggiato nella figura del santo di cui porta il nome; alla destra si vede santa Elisabetta. La scena ha per fondo un paese vario e montuoso e in basso son ritratti quattro volti di Ebrei, nei quali il tipo semita - specialmente nel dolce viso della bella fanciulla - è riprodotto in modo caratteristico. Il panneggio è morbido, il colorito buono, la testa del s. Girolamo, dalla barba bianca e fluente, è una vera bellezza. La storia del quadro si collega ai ricordi della chiesa soppressa, chiamata la Vittoria, e quindi ne dirò più a lungo e ne riprodurrò la incisione, trattando della chiesa medesima.

Una vera bellezza è la tela conservatissima della *Vergine in trono*, che fu dipinta da Lorenzo Costa, il vecchio [1]. La scena principale resta avvolta in una penombra trasparentissima: alla sinistra, in piena luce, si presenta la figura nuda di Sebastiano, nell'atto di subire il martirio. Il colorito delle carni e la loro modellatura, sono d'una verità straordinaria, ma la posa del Santo è troppo contorta e manierata. Invece le immagini di santa Elisabetta e dei santi Silvestro, Agostino, Paolo e Rocco, son composte con molta serietà di tecnica e austerità di disegno. Sopra a tutte primeggia la dolce figura della Madonna, che sembra compiacersi del suo bambino, fiorente di fanciullesca vigoria. Il predecessore di Giulio non ricorda in questa sua opera le angolosità della scuola del Mantegna, di cui s'innamorò in un certo tempo; piuttosto si avvicina alla maniera del Francia.

Ritorniamo a Giulio. Nella cappella di s. Longino, ove sono i due imponenti affreschi da lui disegnati, vi era pure la *Natività di Cristo*, dipinta ad olio da Giulio stesso. Ora sull'altare c'è una bella copia di Rinaldo Mantovano, che sembra la eseguisse quando era ancora vivo il suo grande maestro. La *Natività* dipinta da Giulio fu rubata nel 1630, durante il sacco di Mantova; l'ebbe Carlo I re d'Inghilterra, la cui passione per l'arte fu registrata dalla storia, insieme alla sua tragica morte. Luigi XIV di Francia, desideroso di possedere quel dipinto, lo fece acquistare dal signor di Jabach, e in tal modo l'opera di Giulio traversò nuovamente la Manica per trovare la pace nelle gallerie del *Louvre*. Contentiamoci di esaminarne la copia.

La Madonna sta inchinata sul piccolo Gesù, che mostra quasi intera la bella,

---

1) Si trova nella cappella di s. Silvestro, la prima grande a sinistra. Fu tolto dalla chiesa omonima, ove il Costa venne sepolto. Vedere ciò che scrissi di questo eccellente pittore, dalla pagina 41 alla 46.

infantile nudità. L'atto affettuoso della madre e la grazia vivace del bambino, formano un insieme gentile, che aumenta d'espressione considerando la figura del s. Giuseppe, soggiogato dall'incanto di quella scena familiare. Son pure interessanti i pastori che recano offerte, ma deploro, col D'Arco, la intromissione di due personaggi, che non han niente di comune con la natività del Nazzareno; cioè, Longino, armato fino ai denti, e Giovanni, dall'aspetto dolce e buono. Forse Giulio volle simboleggiare la nascita e la morte: volle compendiare in una sola scena la vita del Redentore, che fu tutta dedicata alla salvezza degli uomini. In tal caso Longino significherebbe il Calvario, e Giovanni la Fede; ma anche in questo caso le due figure non son troppo necessarie e formano un contrasto assai stridente.

Nella cappella di s. Lorenzo [1] vi era una pala di Benedetto Pagni da Pescia, rappresentante il martirio del Santo. La bella tela [2] fu regalata da Gaetano Susani alla basilica di sant'Andrea nell'anno 1853, ed ora si trova..... nei magazzini del Museo di Mantova! Di questo dipinto parlarono assai il Ticozzi e il D'Arco, giudicandolo degno della scuola giuliesca. Vi « si scorgono - scrisse il D'Arco - la robustezza di colorito, e l'effetto vigoroso del chiaroscuro che rendono ragione dei modi usati dal Tiziano, ch'egli tolse ad esemplare di questo lavoro [3]. » È strano assai che dopo gli elogi *ufficiali* del D'Arco, siasi condannato all'oblio e alla polvere la tela del Pagni; ma ciò è nulla al confronto della vendita clandestina di quadri preziosi avvenuta nel Museo medesimo, per opera di taluni conservatori [4]. Tra questi dipinti ricordo subito una grande tela del Francia, rappresentante *Quem genuit adoravit* (ora si trova a Monaco); e il *Martirio di s. Orsola*, di Lodovico Caracci.

Fermo Guisoni dipinse pel sant'Andrea un magnifico *Crocifisso*, [5] che può ritenersi il suo capolavoro. Egli volle emulare i compagni della scuola di Giulio, e forse vi riuscì, poichè questa figura del Nazzareno confitto in croce è un vero splendore di forme e di colorito: è una rievocazione esatta e sentimentale del martirio e del Martire. Con tale quadro finiscono i ricordi artistici della scuola di Giulio e s'inizia il periodo del nascente barocco. Ne abbiamo un primo esempio in una buona tela di Francesco Borgani, che fu pittore della Corte Gonzaga dopo la morte di Giulio. Il dipinto [6] rappresenta la *Scoperta del preziosissimo Sangue*, e si vede che il Borgani s'inspirò sulla grande composizione del suo predecessore; ma non fu troppo felice, abbenchè la tela abbia un buon colorito e sia disegnata con ammirabile grazia. Il difetto è nella espressione di sola curiosità delle figure, nel poco movimento della folla, nell'assenza dello spirito religioso. Quel dipinto mi fa tornare a mente certe sinfonie descrittive, alle quali si può cambiare

1) La prima grande a destra.
2) Misura m. 2,90 × 1,90.
3) *Relazione sull'istituzione del patrio Museo*, ecc.
4) Leggere la Chiesa di s. Orsola.
5) Si conserva nella cappella Nuvoloni, la terza grande a sinistra.
6) Si trova nella cappella Cantelma, la prima a destra della navata trasversale.

il titolo a volontà, senza timore di commettere una violazione artistica. Ma il Borgani - a quanto narrano le storie - si rifece dipingendo un gran gonfalone *che fu ritenuto una meraviglia*, e forse per tale suo merito scomparve dalla basilica, senza dare l' indirizzo della nuova residenza.

L'*Andreasino* dipinse due buone tele nella cappella del Preziosissimo [1]: la *Vergine Annunziata* e l' *Angelo*, che decorano due lati del grande, aureo altare in legno, di stile corintio, attribuito all' architetto e pittore Anton Maria Viani. Il quale una volta tanto abbandonò lo stile pomposo e coreografico; dimenticò i vivi contrasti della luce e ci dette un' opera seria, sobria, pensata, che onora l'arte sua. Parlo del *Crocifisso* posto nella cappella di s. Stefano [2], in luogo eccessivamente oscuro ed umido, ove non può ammirarsi e lentamente va perdendosi. La magnifica testa del Nazzareno è in ombra, ma un filo di luce che gli accarezza la parte prominente del volto, par che rianimi gli occhi spenti e le labbra mute per sempre. La *Vergine* è un' immagine vera di *mater dolorosa*: il s. Stefano, bello e pensoso, ricorda una figura quattrocentista. Nell' insieme il quadro del Viani può dirsi una rievocazione del sentimento alato dei primitivi, un ritorno all'antico.

L'ultimo quadro che ci resta da esaminare deriva dalla maniera caraccesca, e si deve a Giambattista Caccioli, che dai più si ritiene nativo di Bologna. La grande pala [3] rappresenta Carlo Borromeo in atto di pregare la Madonna di s. Celso, e l' episodio religioso si riferisce alla peste di Milano. Il buon' amico Orioli giudicò questo dipinto come uno de' migliori della basilica [4] e vi trovò una grande espressione mistica, ma io non vado punto d'accordo con lui, perchè il buon quadro non riesce a togliermi dagli occhi le splendide tele che già esaminammo. Trovo, poi, che il sentimento religioso vi è espresso in modo così manierato, da non sembrare una spontanea elevazione dell'anima. Il s. Carlo prega, va bene, ma potrebbe anche recitare un discorso imparato a memoria, perchè la sua posa ricorda più un tribuno che un Santo. Al contrario la Madonna è in atto di viva attenzione e sembra pendere dalla labbra del Borromeo, mentre il Bambino, soavemente bello, par che si abbandoni ad una di quelle bizze fanciullesche, che fanno disperare le povere mamme; sembra che voglia balzare dalle braccia amorose della Vergine, per togliersi alla vista dei morti appestati, giacenti ai piedi del gruppo. È vero, quel meraviglioso fanciullo è indimenticabile, ma rappresenta solo la vigoria, la sanità e la bellezza infantile; rappresenta l' orgoglio di una madre che lo vede crescere forte e gentile, che ne gode le carezze amorose, che affonda le mani tremanti di commozione nei riccioli biondi e ribelli, cadenti come l'oro filato sulle rose del volto.

---

1) La seconda grande a sinistra.

2) La prima grande a sinistra, nella navata trasversale.

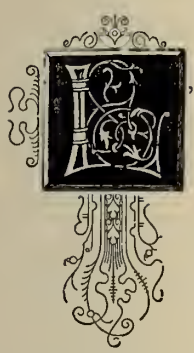
3) È posta nella cappella di s. Carlo (2ª a sinistra della navata trasversale) chiamata Arrigoni, perchè il marchese Camillo la fece decorare.

4) Vedi in bibliografia la *Madonna nell'arte a Mantova*.

Basilica palatina di santa Barbara

Mantova

Il tempio e la torre.



L'opera maggiore che ricorda il nome illustre di Giovan Battista Bertani, architetto e pittore, discepolo di Giulio Romano, è la basilica palatina di santa Barbara [1], che il duca Guglielmo Gonzaga fece costruire negli anni 1562-64 in memoria d'un voto espresso dall'avo suo Federico II e per festeggiare la nascita d'un primo figlio. Guglielmo, nella gioia della paternità, sciolse il voto con regale munificenza, volendo che la basilica da lui creata fosse ampia e bella; riuscisse altamente degna di accogliervi la Corte ducale, che transitando pei corridoi della reggia v'irrompeva nei giorni di grande solennità, come un'onda d'oro fuso che scivola tra le pareti d'una forma plastica.

Si volle il tempio della luce. Il misticismo del periodo medioevale era ormai seppellito nelle severe basiliche gotiche, dalle ombre impenetrabili: la purezza dei quattrocentisti sembrava eccessivamente fredda; le opere di Giulio ricordavano un po' troppo la grandiosità pagana. Il Bertani, smanioso di creare un'opera originale, non seguì nel complesso la maniera romanizzante del maestro, ma giovandosi dei lunghi studi da lui fatti su tutte le architetture e specialmente sulla jonica [2], compose un tempio originale, che ha solo qualche somiglianza con l'ordine toscano; innalzò una chiesa tutta festività di luci e giocondità di linee,

1) Il clero della chiesa di santa Barbara ebbe titoli e prerogative, conferitegli dal pontefice Pio IV con bolle speciali. Esso istituì « una collegiata ed un Abate con giurisdizione ordinaria e dichiarò che la chiesa e le dignità in esse costituite, erano esonerate e sottratte da ogni giurisdizione ed autorità dell'ordinario diocesano ». Santa Barbara fu sempre la chiesa di Corte; prima appartenne ai Gonzaga, poi ai Governi che si succedettero nel dominio di Mantova, infine al re d'Italia. I principi « provvidero alle nomine dei cappellani ed al conferimento delle cariche e dignità capitolari ed alla dotazione della chiesa e del clero inserviente, assegnando rendite, beni immobili ed emolumenti di diversa natura ».

2) Si ricordi la sua opera: *Gli oscuri e difficili passi dell'opera Jonica di Vitruvio di latino in volgare ed alla chiara intelligenza tradotti e con le sue figure e luochi suoi:* Mantova, 1558.

quale appendice sacra e lieta della Corte fastosa. Da ciò ne venne un' architettura leggiadra e armonica, ma lontana assai dal carattere cristiano del tempio. Levate gli altari, togliete le immagini, i simboli, e la basilica di santa Barbara – sia all'esterno come nell'interno – si trasformerà d'un tratto in un magnifico ritrovo mondano. Il Bertani non poteva fare altrimenti, poichè Guglielmo Gonzaga volle creare un luogo giocondo di preghiera, ove i fastosi mortorî [1] prendessero l'aspetto di trionfali ascensioni al cielo: ove le coppie principesche si scambiassero il giuramento di fedeltà coniugale, tra i fasci polverosi del sole, che percotendo i bianchi marmi li accendeva d'una fiamma d'oro. La chiesa, dunque, fu eretta allo scopo di abbagliare la folla con lo sfarzoso, scenografico lusso della Corte Gonzaga: l'artista corrispose pienamente al fine con semplici mezzi, creando un'opera che è tutta un sorriso [2].

Mantova - Facciata e campanile di santa Barbara - (disegno del Bertani). (fot. Crotti)

All'esterno il tempio ha l'aspetto d'un teatro: l'elegante vestibolo a tre arcate, i pilastri, le nicchie, i riquadri e le cornici, si fondono in una sinfonia di linee e di decorazioni svelte, sobrie e piacevoli. Assai più interessante della chiesa è il mirabile campanile. Non dirò con l' Algarotti che *è il più bello del mondo,* perchè senza oltrepassare i confini d'Italia, troviamo nel campanile di Giotto e nella torre pendente di Pisa due esempi grandiosi, che sfatano il giudizio eccessivamente ottimista del citato scrittore. Ma in ogni modo la costruzione ardita del Bertani [3] è molto bella e s' innalza con una spontaneità di linee, che sembrano fiorite in un giorno radioso di primavera. Il D' Arco osservò che il *tempietto rotondo composto con forme gentili,* ergentesi sull'estremità della torre, non armonizza

1) In questa chiesa si eressero dei catafalchi che restarono celebri. Si ricordano specialmente quelli disegnati dal Geffels, che furono riprodotti col mezzo dell' incisione.

2) Occorre ricordare che la basilica di santa Barbara fu costruita sopra una palude, ciò nonostante resta incrollabile. Il solo campanile ha ceduto un poco.

3) Nella base del campanile è murata una lapide che reca la seguente iscrizione: IO. BAPTISTA. BERTANVS-ARCHITECTVS. EX. GVL-DVCIS MANTV. III. SENTENTIA-ET. TEMPLVM. ET TVRRIM-EXTRVXIT. M.D.LXV.

troppo col resto. Verissimo... ma quanta bellezza in quel tempietto [1] che sembra formato d'azzurro e di sole, che posa ardito e svelto sull'eminente costruzione, prendendo l'aspetto d'un traforo grazioso!

L'interno della chiesa è diviso in tre navate, ma soltanto la mediana prosegue fino al coro. Le navi laterali, essendo più piccole, hanno proporzioni differenti, e i loro archi non si collegano con quelli della navata centrale. Questo, che può giudicarsi un disaccordo di linee, riesce piacevole all'occhio e forma un

Mantova - Presbiterio e coro della R. Chiesa palatina di santa Barbara. (fot. Premi)

insieme svelto e leggiero. Il tempio è illuminato da due grandi lanterne quadrate: una si apre sul centro della chiesa, e venne ideata allo scopo d'illuminare i sontuosi catafalchi e l'onda dei cortigiani dalle vesti di seta e d'oro, che affollavano il tempio nei giorni solenni: l'altra lanterna è posta sul presbiterio e getta la sua gran luce sopra l'altar maggiore, che vi si trova isolato. Questa ultima parte della basilica resta in alto, quasi volesse simboleggiare l'impero della fede sulla folla dei cortigiani e del popolo; vi si accede per un ampia gradinata semicircolare, ed è chiusa da un cancello elegante ornato di bronzi. Anche internamente

1) Non si ritiene opera del Bertani, ma di artista a lui posteriore.

si manifesta lo spirito teatrale della costruzione: il presbiterio, in alto, sembra il palcoscenico: le belle tribune che lo adornano, dalle quali i principi assistevano alle sacre funzioni, possono ricordare i palchi che fiancheggiano le grandi sale dei teatri, quando il nostro pensiero, rievocando i tempi fastosi della Corte Gonzaga, immagini le candide tribune sfolgoranti di seriche vestimenta e di armi ingentilite dall'arte [1].

Arazzi.

La basilica di santa Barbara, essendo la chiesa prediletta dei principi, si arricchì di oggetti di valore e di preziosità artistiche, tra le quali primeggiavano i nove meravigliosi arazzi rappresentanti gli *Atti degli Apostoli* [2] eseguiti sui cartoni di Raffaello. Il Volta suppose che le nove tappezzerie istoriate, rivaleggianti con le più belle del Vaticano, fossero uscite dalla fabbrica di Mantova, ma il D'Arco [3] pubblicò una lettera del cardinale Ercole Gonzaga - il donatore - in cui diceva di aver fatto comprare nel 1559 da Carlo Peveraro, alcune tappezzerie in Fiandra. Da recenti informazioni ci è dato sapere che gli arazzi furono eseguiti a Brusselle, riproducendo quelli - dipinti dal Sanzio [4] - che Pietro d'Aèlst operò nella stessa città dal 1515 al 1519, per commissione del pontefice Leone X. Il cardinale medesimo con suo testamento del 2 maggio 1563, [5] disponeva: « Lascio all'Ill. et Eccell. signor Duca (Guglielmo III) le tappezzerie nominate delli *Atti degli Apostoli*, per honorare la chiesa di santa Barbara, nuovamente da Sua Eccell. eretta ».

Così gli arazzi furon tolti dal palazzo ducale di Mantova e passati alla chiesa di santa Barbara, ove stettero fino al 1776. In quell'anno il Capitolo della chiesa medesima, volendo fare acquisto di nuovi addobbi, ebbe l'infelice idea di chiedere

---

1) Riproduco in succinto la nota dei lavori piu importanti, eseguiti nella balisica, dopo il suo compimento.

Nel 1723. - Per ordine del principe Darmstat, governatore di Mantova, si fecero restauri e abbellimenti generali.

Nel 1800. - Causa i grandi guasti recativi dalle truppe francesi, il Capitolo fece eseguire le necessarie opere di conservazione e di miglioramento. Fu riedificato in marmo l'altar maggiore, il pavimento del presbiterio, e la scala per la quale vi si accede, che erano in legno. Si murarono un nuovo altare di marmo nella sagrestia, i due architravi e cornicioni del campanile; venne rifatta la lanterna di mezzo.

Nel 1835. - Nuovo pavimento in mattonelle, intonaco e tinta ai muri, restauro della facciata (a spese del Governo austriaco) coll'aggiunta delle basi di marmo ai pilastri, le quali eran di pietra. Archivolto della gran loggia interna.

Nel 1901. - Restauro generale del tetto.

2) Questi arazzi rappresentano:

I. *La lapidazione di s. Stefano* (m. 5,15 × 7,68); II. *Il mago Elima accecato da s. Paolo* (m. 5,15 × 8,18); III. *La pesca miracolosa* (m. 5,15 × 7,68); IV. *La conversione di s. Paolo* (m. 5,15 × 7,68); V. *La predicazione di s. Paolo in Atene* (m. 5,15 × 8,18); VI. *Gesù Cristo che consegna le chiavi a s. Pietro* (m. 5,15 × 7,68); VII. *Anania colpito da morte* (m. 5,15 × 7,68); VIII. *s. Paolo e s. Barnaba nella città di Sistria* (m. 5,15 × 8,18); IX. *La guarigione dello storpio operata da s. Pietro* (m. 5,15 × 7,68). Portano tutti lo stemma del cardinale Ercole, la marca di fabbrica e i monogrammi dei tre arazzieri che li operarono.

3) Vedere il suo opuscolo sugli Arazzi, che in questo è esattissimo.

4) Sei di questi cartoni si trovano nel Museo di South Kensigton di Londra.

5) Fu pubblicato dal D'Arco, nell'opera *Delle arti e degli artefici.*

a S. A. R. di *commutare i nove arazzi di Raffaello, che si adoperavano ad ornare la cantoria ed il circondario del coro,* in circa seicento ventotto braccia di damasco rosso. In quell' anno, dunque, si fece il contratto e gli arazzi ritornarono nel palazzo ducale, pagati, s' intende, col pubblico denaro [1]. Poi, insieme al palazzo ducale, divennero proprietà dello Stato di Francia e Napoleone I li fece registrare nel 1805 fra i *beni demaniali d' Italia :* nel 1815 furono restituiti all' Austria, che ritornò padrona del Mantovano.

Un passo addietro : quando i canonici di santa Barbara ebbero la brutta idea di scambiare gli arazzi raffaelleschi con una quantità di damasco, le vecchie tappezzerie erano in uno stato compassionevole : formavano un mucchio di cenci. Certo l' imperatrice Maria Teresa non fece acquistare per la sua Corte quelle stoffe polverose, che del passato fulgore conservavano appena il ricordo. Lasciò semplicemente che si facesse la permuta, tanto più che la sua cassetta privata non ne aveva danno. Pagavano i Mantovani : peggio per loro! Intanto l' amministrazione del palazzo ducale, per togliersi ogni disturbo, prese gli arazzi e li buttò ammucchiati in un magazzino ; e solo tre anni più tardi - allorchè i canonici chiesero altri 800 fiorini per gli addobbi - si volle vedere se le tignole erano riescite a distruggerli. Questa volta le pericolose bestioline avevan rispettato l' arte, dimostrandosi più conservatrici degli amministratori di Maria Teresa.

Rimovendo quel ciarpame, qualcuno pensò che valeva la pena di tentarne la resurrezione ; ma gli amministratori del palazzo, affaticati a guardarsi le rispettive punte del naso, fecero capire che non volevan grattacapi. Allora il Magistrato camerale, ricordando che abitava in Mantova la signora Antonia Carré-Lorenzini - ricamatrice dal punto alato - le fece tentare il rammendo di due arazzi, che riuscì stupendo. In faccia all' evidenza, gli amministratori del palazzo non trovarono da ripetere le solite dubbiose insulsaggini, e la Carré pose termine all' opera di restauro (1780) [2], sotto l' esperta guida del pittore romano Giuseppe Bottani. Gli arazzi vennero infissi di nuovo nelle pareti del palazzo ducale : la brava ricamatrice

---

1) Questo documento lo dimostra.

Lettera di S. E. il signor Conte di Firmian Ministro Plenipotenziario al Presidente Camerale B. de Montan.

« *Milano 3 settembre 1776*

« Illm. ed Eccel. signor,

« Avendo S. A. R. fatto proporre alla Corte l'acquisto degli arazzi di codesta R. Ducal Collegiata di « Santa Barbara, offerti da quel Capitolo contro l'importo del prezzo di quella quantità di damasco, che oc- « corre per compiere l'uniforme addobbamento della Chiesa, e che è stato calcolato nella somma di L. 19076, « - mi riscontra il signor Principe Haunitz, con sua delli 8 dello scaduto agosto, di essersi S. N. degnata « di approvare la progettata compera, *mediante lo sborso da farsi da codesti fondi Camerali al suddetto Capitolo* « *delle enunciate L. 19076,* da convertirsi nella causa sovra espressa.

« La R. A. S. ne fa pertanto rendere intesa V. E. all'effetto, *che col suo Tribunale ne faccia eseguire il pa-* « *gamento,* e nel tempo istesso la consegna a chi conviene degli arazzi, che si avrà cura di fare intanto riporre « in un sito ove siano ben conservati e custoditi.

« Sono con perfettissimo ossequio di V. E. Per il signor Segretario Sambrunico, assente

« CATANEO ».

Gli arazzi, nell'inventario del 6 maggio 1800, furono stimati lire 65016,29, così ci fa sapere il Braghirolli nell'opuscolo citato. Il damasco costò lire mantovane 19076, pari a cinquemila delle nostre.

2) Costò 40 mila lire mantovane, pari a 10 mila delle nostre.

ottenne il plauso degli intelligenti [1], e, sfortunatamente, anche dei poeti. Figurarsi: si era tutt'ora nel periodo dell'Arcadia, e i versi stillavano dalle nubi, dalle mammelle d'ogni bestia da latte, dalle fontane gorgoglianti, dalle umide nebbie: sbocciavano coi fiori, coi sorrisi, al fuoco d'uno sguardo, al leggiero agitare d'un ventaglio. La Carrè fu inondata di poesie: l'Arcade Eugillo Callideo [2] le dedicò un sonetto abbastanza passabile:

Forse l'ago in tua man Aracne pose
O lo stile, Carrè, ti diede Apelle?
Come tornasti al primo onor le belle
Tele dal tempo insultator, corrose?

L'artefice tua man qua e là dispose
L'emule dei color fila novelle.
Punti e linee descrisse, e or questi or quelle
Le maestre adombrar dita animose.

Inaspettata, la figura riede
Dov'era spenta e tu l'adorni a segno
Che all'antico lavoro il tuo non cede.

Oh nato ad imitar industre ingegno
E chi per te di Rafael non vede
L'opra divina, e l'immortal disegno?

Compiuto il felice restauro, si volle costruire nel medesimo palazzo ducale alcuni saloni nuovi, acciocchè gli arazzi vi trovassero un assetto degno della loro bellezza, e Paolo Pozzo creò l'*Appartamento verde* [3]. Maria Teresa non ebbe mai a sborsare un centesimo, perchè le spese furono pagate coi fondi Camerali, o - per dire più esattamente - coi denari dello Stato quasi autonomo di Mantova.

Andiamo avanti. Il 30 maggio 1866 gli arazzi fecero un altro viaggio, l'ultimo. Si parlava allora d'una prossima guerra; gli animi erano accesi; l'Austria si sentiva odiata e vedeva in pericolo i suoi dominî d'Italia. Ma essa, previdente in tutto, pensando alla guerra, non dimenticava l'arte, tant'è vero che fece ritirare ove potè le opere che più le facevano gola: la esposizione già bandita di Vienna - che fu rimandata al 1873 in causa della guerra - le dava modo di chiedere senza aver l'aria di prendere. E l'Austria prese in *prestito* - ciò che ora non vuol riconoscere - i nove arazzi di Raffaello e altri sei rappresentanti dei *Baccanali Olandesi* su fondo di paese, eseguiti nel secolo XVIII a Brusselle da Pietro van der Borcht (o Burght) [4]. L'Austria li prese coi panioni burocratici [5] e se li tiene,

---

1) Fra i documenti lasciati dal conte D'Arco - ora conservati nell'archivio storico (o Gonzaga) di Mantova, si legge una lunghissima lettera d'un contemporaneo della Carrè, piena di ammirazione per la valente artista, benemerita dell'arte.

2) Si chiamava Luigi de Conti Bulgarini. Il sonetto fu stampato nella tipografia Ducale di Piacenza, nel 1780.

3) Costò 112 mila lire mantovane; cioè, circa 29 mila delle nostre.

4) I quindici arazzi fin dal 1866 si trovano nella collezione dei tappeti o *gobelins* di proprietà della Corte viennese, nel castello di Scheenbrum. Essa ne possiede ottocento. Ne fece l'inventario il dott. Ernesto von Birk.

5) Per dimostrare che gli arazzi furono imprestati, riporto le seguenti lettere conservate nell'Archivio Gonzaga:

« *Mantova 11 Maggio 1866*

« All'I. R. Ufficio di custodia dei Palazzi di Corte in Mantova.

« Sua Maestà l'imperatore si è graziosamente degnata di esaudire la domanda della Direzione dell'I. R. « Museo Austriaco per le Arti e l'Industria, e di permettere che gli Arazzi che si custodiscono negli appar- « tamenti riservati all'I. R. Corte, in questo I. R. Palazzo ex Ducale, rappresentanti fatti della storia degli « Apostoli, secondo i disegni dei Cartoni di Raffaello, possono essere *interinalmente* trasportati a Vienna nel « detto Museo per ivi essere esposti.

« In obbedienza al testè pervenuto incarico di S. E. il S. Tenente Maresciallo ed Aiutante di S. M. il « Conte di Crenneville - 8. m. c. N. 1942 - invitò codesto I. R. Ufficio di Custodia a disporre che i detti

non mostrandosi per niente disposta a restituirli al padrone legittimo: il Comune di Mantova. Se li tiene e non è roba sua, perchè vennero donati alla chiesa di santa Barbara dal Cardinale Ercole Gonzaga, che li aveva comperati nel Belgio; perchè le tappezzerie date in cambio ai canonici e le spese di restauro, furon pagate dai Mantovani. Ma in questo affare c'è anche la parte amena: l'Austria, che senza spendere un centesimo vuol essere legittima proprietaria degli arazzi, quando nel 1866 li fece togliere dalle cornici, dimenticò di pagare il falegname [1]; il quale, per avere quei pochi soldi, dovette attendere... che si facesse l'Italia!

La basilica di santa Barbara possiede tre arazzi fiamminghi e alcuni pezzi scoloriti e laceri di tappezzerie istoriate. I primi non son certo in ottimo stato, perchè servirono per molto tempo a ricoprire il pavimento del presbiterio, ma non si posson dire perduti. Anzi ritengo che affidandoli ad abili mani, (per esempio: al valente arazziere fiorentino Giuseppe Salvadori) si potrebbero restaurare in modo degno e duraturo. La loro composizione ornamentale è minutissima; in basso, un'intricata selva di erbe e di fiori, in cui volteggiano uccelli d'ogni sorta e d'ogni colore e pascolano quadrupedi più o meno selvaggi; in alto, una striscia di paese, animato da piccole figure [2].

Sculture, ceselli e intarsi.

Quando i Francesi della rivoluzione occuparono per undici mesi la chiesa, ridotta a magazzino, fecero sparire una quantità di reliquie di grande valore

---

« Arazzi vengano cautamente levati *dalle loro cornici*, e bene impaccati, nelle quali operazioni vorrà prevalersi « del Consiglio del Prof. Cherubini. - Appena ciò sarà eseguito, vorrà rassegnarmi rapporto, unendovi un « esatto Elenco dei singoli arazzi e delle Casse che li contengono, le quali saranno intanto trattenute presso « codesto I. R. Ufficio a mia disposizione, essendo io incaricato della ulteriore loro spedizione all'I. R. Ufficio « del Supremo Maggiordomo di Corte in Vienna.

« N. 3327 *Mantova 12 Maggio 1866*

« All'I. R. Ufficio di Custodia degli I. I. R. R. Palazzi di Corte in Mantova.

« Facendo seguito alla mia Nota di ieri pari N. devo in esito a testè ricevuto Telegramma di S. E. il S. « Conte di Crenneville I. R. Tenente Maresciallo e I. Aiutante di S. M. l'Imperatore, invitare codesto I. R. « Ufficio di Custodia a far levare ed impaccare anche quegli Arazzi di disegni fiamminghi che fregiano le « pareti degli appartamenti destinati per S. M. l'Imperatrice, in questo I. R. Palazzo ex Ducale.

« L' I. R. Delegato f. A. Prato ».

1) La seguente lettera, conservata nell'Archivio storico, lo dimostra:

« *Mantova, il 17 Gennaio 1867.*

« Alla R. Intendenza delle Finanze, Mantova.

« L'Ufficio di Custodia del R. Palazzo di Corte con foglio 12 p. p. ottobre n. 304 avvisava il sottoscritto « falegname Lorenzo Fini, che l'ora cessata Commissione Prefetturale di Finanza con suo dispaccio 8 stesso « mese n. 1917, aveva ordinato alla Cassa di Finanza il pagamento di fiorini 62.32, a saldo importo delle « opere dal sottoscritto eseguite di staccamento ed impaccatura degli Arazzi stati spediti a Vienna nel mese di « giugno 1866, non che pel legname occorso nelle opere stesse.

« Dall' ottobre a questa parte il sottoscritto si presentò alla detta Cassa replicate volte per esigere il suo « credito, ma sempre gli fu risposto che l'ordine relativo non era stato abbassato.

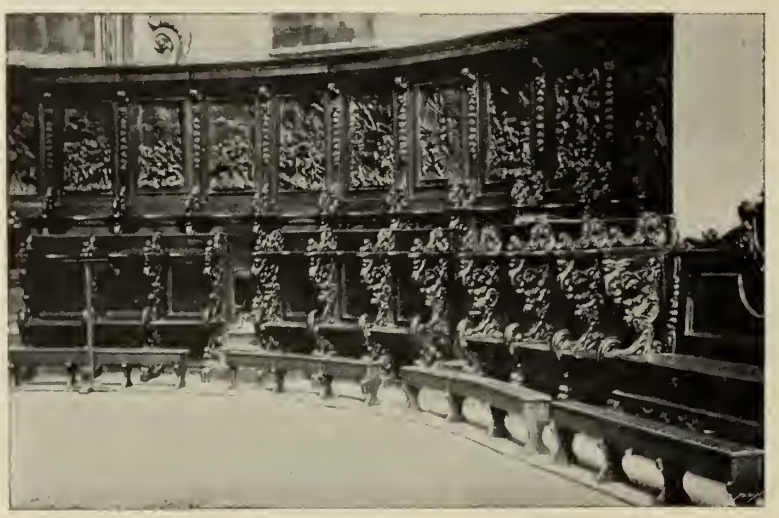
« Allo scopo di poter conseguire il detto pagamento il sottoscritto si rivolge a codesta R. Intendenza, pre- « gando la sua bontà di voler emettere le opportune disposizioni. *L'umilis. e devotis. servo*

LORENZO FINI, Falegname. »

2) Che gli arazzi hanno un valore artistico e commerciale, lo dimostra il fatto delle non poche offerte di compra. Il disegno delle tappezzerie raffaellesche - ci dice il Cadioli - fu riprodotto in rame dall' incisore francese Nicola Dorigny. Rappresentava un arazzo solo, o le nove composizioni?

artistico. C'era un magnifico bacile d'argento così bene lavorato [1], che sembrava una creazione del Cellini; cosa probabile, poichè egli scrisse di aver eseguite parecchie opere per il cardinale Gonzaga. C'erano vasi, calici e busti d'oro e d'argento, sfolgoranti di gemme; vi erano piccoli capolavori di cesello, di smalto, di miniatura, donati dai Gonzaga, dai principi, dalla nobiltà mantovana.

Fra le opere in legno artisticamente scolpite, noto subito gli stalli del coro, provenienti dalla soppressa chiesa di s. Domenico. È un lavoro assai bello del periodo barocco, che nell'insieme ha il gusto e la severa eleganza d'una composizione classica. Il coro è interamente in noce e abbonda di sculture, ma non vi è niente di superfluo. Negli specchi son riprodotti alcuni episodi della storia sacra; i braccioli degli scanni svolgono un bel motivo ornamentale, composto di foglie



Mantova - Coro della R. Chiesa palatina di santa Barbara. (fot. Crotti)

e di frutti, che fanno capo a un grazioso busto d'Angelo. Forse il cornicione finale è troppo misero al confronto del resto, e sembra quasi un'opera provvisoria di riparo; ma nell'insieme il coro di santa Barbara si fa molto ammirare per l'eleganza delle linee, per la spontaneità della composizione e per l'agile scalpello che ne rilevò le forme.

In una saletta di passaggio si conserva un magnifico *Crocifisso* di bronzo, che la tradizione attribuisce a Gian Bologna. Può darsi che l'autore del *Mercurio* abbia modellata quest'opera, che l'ombra importuna d'una nicchia impedisce di ammirare in tutta la sua bellezza. Il *Crocifisso* è proprio degno del Gian Bologna; di questo portentoso scultore, che onorò la Francia in cui ebbe i natali, che illustrò l'Italia, ove lungamente visse di studio e di lavoro. La figura del Nazzareno è un prodigio di bellezza; pende dalla croce con mortale abbandono, e non suscita quell'impressione di orrore che si prova tante volte d'innanzi ad opere

1) Il D'Arco ne riprodusse il disegno nei suoi *Monumenti trascelti*.

di eguale soggetto: non fa palese la violenza della morte e lo strazio del subito martirio, con esagerate torsioni delle membra. No: il Nazzareno trapassò dolcemente: l'ultimo respiro fu quello d'un Dio. Ma il corpo è dell'uomo, la modellatura delle membra è perfetta, la rigidità cadaverica è rappresentata con grande evidenza. Sia di Gian Bologna o di altri, questo *Crocifisso* è sempre un'opera preziosa, che formerebbe l'orgoglio di qualsiasi galleria.

Mantova - Chiesa di santa Barbara - Crocifisso attribuito a Gian Bologna. (fot. Crotti)

L'urna di ebano decorata a foglioline d'oro, con pareti e pietre di cristallo di rocca, la quale contiene - in altra urna d'argento - il reliquiario di santa Barbara, fu donata al duca Guglielmo dalla Repubblica di Venezia (secolo XVI). È un lavoro di grande effetto e di piacevole vista, destinato ad attrarre tutti gli sguardi quando la luce dei ceri si moltiplica sui cristalli faccettati, che acquistano ed espandono un fulgore iridescente. Il pesante reliquiario posa su d'uno zoccolo di ebano, ornato da figurine fantastiche di bronzo; la parte lignea è ridotta al puro necessario, lasciando libero campo al cristallo, cosicchè le reliquie contenute nell'interno si posson vedere da ogni lato. L'urna si espone al pubblico una volta l'anno, nel giorno di santa Barbara.

Nel tesoro - quasi vuoto! - della basilica, si conserva pure un razionale d'argento dorato, ricco di gemme preziose. È una composizione minuta e varia in cui s'intravedono, in un affastellamento inopportuno, figure d'uomini, di animali, simboli diversi e contorcimenti decorativi: vi erano degli smalti, ma ora si scorgono appena. Il monogramma di Cristo è in grossi diamanti e splende come un sole; sopra ad esso è scolpita e smaltata la corona ducale; intorno sono incastonate altre gemme. Lo stile del cimelio è barocco, ma vi fu chi volle attribuirlo al Cellini, il quale non avrebbe mai composta una simile babele decorativa. In ogni modo è opportuno ricordare che Benvenuto fu a Mantova nel 1528, mentre il cimelio porta la data del 1562.

Mantova - « La pace » cimelio esistente in santa Barbara (fot. Preml)

Nel medesimo tesoro vidi una *Pace* d' argento dorato, che l'abate della basilica faceva baciare ai Gonzaga nei giorni di grande solennità. Su quel cimelio, dunque, si posarono le labbra di tutti i duchi e di tutte le duchesse Gonzaga dal cinquecento in poi: labbra da cui uscivano l'imprecazione, il comando o la dolce preghiera; la parola d' amore o il verso alato; labbra rosee delle belle duchesse, che sfiorarono il metallo implorando la pace dei loro cuori.

Questo cimelio è in argento massiccio, scolpito ad alto rilievo da Giovan Battista Briziano. Vi è figurata la *Deposizione di Cristo dalla Croce*, in modo

Mantova - Basilica di santa Barbara: armadio intarsiato, dono del Re Umberto. (fot. Premi)

altamente degno dello spirito religioso e dell'arte. Il dolore è nei volti e negli animi dei personaggi, che tolsero dall' infame tronco il cadavere gelido del Nazzareno, su cui par che aleggi invisibile la Fede, proteggendo, con le grandi ali, la Madre piangente e pensosa. Il bassorilievo termina con una bella cornice, ove sono incastonati rubini, diamanti e grosse perle.

Nel fianco sinistro del presbiterio, sotto l' arco d' una loggia, vi è un armadio riccamente intarsiato che serve a conservare alcune reliquie. Lo comprò il re Carlo Alberto ad una delle tante esposizioni di Torino, e volle che fosse posto nella cappella di Corte. Dopo la sua morte, rinnovandosi gli addobbi dell' oratorio reale, venne confinato in una galleria un po' oscura, ove mons. Valerio Anzino

– che fu Abate di santa Barbara dal 1885 al '99 – lo vedeva con grande rincrescimento. Un giorno ne parlò a Umberto – così affettuosamente gl' italiani chiamarono il re martire e buono – ne parlò con sì vivo entusiasmo, che il re sorridendogli, ebbe a dirgli: – « Ho capito: starebbe meglio nella sua basilica di Mantova, che a Torino: lo prenda, e se lo goda co' suoi canonici ». – L' armadio è minutamente intarsiato: alcune parti, talune finezze delle cornici, bisognerebbe guardarle con la lente; più che un' opera di scalpello sembra un ricamo.

Sul fondo d' ebano si svolgono le varie composizioni ornamentali, formate di scacchiere, grottesche, perlati, gruppi di foglie e di frutti, che la sapiente distribuzione dei legni di vario colore, unisce e fonde in un mirabile insieme. Nello sportello centrale è rappresentata l' *Ascensione;* nei quattro scomparti laterali si vedono altrettante scene di soggetto biblico; nell' arco di mezzo è scolpito lo stemma dei Savoia. L' architettura – nell' insieme e nei particolari – è assai buona; le tre statue che posano sull' estremo cornicione, sono incantevoli: quindi, al lavoro paziente, preciso e ricco dell' intarsio, si uniscono la bellezza delle linee e la esperta distribuzione dei colori, formando un' opera d' arte.

Pitture.

In questa basilica lavorò maggiormente Lorenzo Costa, il giovane, ma io non voglio fargli il torto di ritenere per sue – come si crede – le brutte pitture dell' organo. Il quadro rappresentante *s. Silvestro che battezza Costantino* [1], fu eseguito da Lorenzo su cartone del Bertani; io la ritengo la migliore opera dipinta fra quelle conservate nella chiesa. L' ampia tela contiene una grandiosa composizione, piena di movimento e di vigoria. In alto, la folla dei religiosi, che attornia devotamente papa Silvestro. L' imperatore Costantino è curvo sulla vasca marmorea, aspettando il sacro battesimo. In basso, una schiera di soldati contempla ammirando la conversione del sovrano. Chiude il quadro una graziosa loggia, in cui si scorgono appena accennate alcune figure. Lorenzo Costa, in questo dipinto, non si abbandonò ad eccessive sentimentalità di colore: la sua tavolozza è povera di quelle tinte che dànno i fugaci lampi della luce, che accendono le tele d'una fiammata di sole, come si riscontra nei quadri dei veneti, e, specialmente, in quelli del Tintoretto. Il Costa, invece, nel suo *Battesimo di Costantino* predilesse le tinte grigie, cosicchè la scena risultò d'una freddezza che si comunica all'osservatore.

In faccia a questa grande tela, si osserva il *Martirio di s. Adriano* [2], del medesimo Costa. Le dimensioni del quadro sono grandissime; la scena non è certo povera di figure, e vi si notano buoni studi di nudo; ma nell' insieme questo

1) Seconda cappella grande a destra.
2) Seconda cappella grande a sinistra.

dipinto non fa vibrare un solo nervo, non scalda la fantasia, non commuove. La pala esaminata non è certo antipatica e accademica, come quella in cui Giuseppe Bazzani rappresentò *s. Luigi Gonzaga che adora la Vergine* [1]; ma alla vasta composizione di Lorenzo Costa il giovane, preferisco la pala [2] assai modesta di suo fratello Luigi, nella quale è figurato il *Nazzareno che consegna le chiavi a s. Pietro.* Il disegno è forse poco spontaneo: il panneggio si mostra un po' duro e pesante: la figura del Cristo è troppo effemminata, ma nel complesso questa tela si vede volentieri, tanto più che la tavolozza di Luigi fu assai ricca e vigorosa.

Domenico del Riccio detto *Brusasorci*, veronese, dipinse il *Martirio di santa Barbara* [3], che sarebbe il quadro principe della chiesa, se non l'avessero deturpato in modo scandaloso. Gli tolsero la gloria degli Angeli per sostituirla - sembra incredibile! - con un pasticcio più o meno glorioso di un pittore barocchista, che per sua fortuna non conosciamo. Poi, quel povero quadro, fu lavato e spellato onde prepararlo all'estremo supplizio del restauro, e a forza di ritocchi e di vernici, divenne una fantasia stonata di colori. Qualche bellezza appare, come un raggio di sole, fra la rete dei ritocchi, ma lo stile e il colorito fresco e robusto, ne risentirono incalcolabili danni.

La *Maddalena che lava i piedi al Redentore*, è un quadro [4] assai antipatico dell'*Andreasino*. Mi spiego subito: io non mi commuovo dinanzi alle figure troppo rosee e muliebri del Nazzareno, ma un Gesù che rassomiglia nel volto al simpatico d'Artagnan, non lo so comprendere. Il Cristo dell'*Andreasino*, in questa tela, è proprio un moschettiere; gli Apostoli sedenti allineati a cena, privi di qualsiasi espressione religiosa, formano un insieme che ha più del guerresco, che del biblico. E nè meno mi piace la Maddalena, dal volto grassoccio di servente pasciuta; ma in quell'aggruppamento simmetrico di figure, splende di bellezza l'Apostolo Giovanni, che siede accanto al Nazzareno. Esso forma una leggiadra nota di colore e di disegno: è una soavità che interessa e diletta.

Ci resta da esaminare un ultimo dipinto, una simpatica stranezza di Giovan Battista Giacarollo, allievo di Giulio. Egli volle rappresentare *santa Margherita*, che vien sorpresa sulla via da una schiera di cavalieri, ma a rigore di logica quella tela significa una masnada di briganti, che accerchia una bella montanina; similmente ad una frotta di api, che volteggia e ronza intorno ad una rosa maggiese. In questo quadro siamo fuori della natura; per averne la convinzione basta osservare i cavalli, dalle forme impossibili; basta dare un'occhiata ai cavalieri, che hanno dei volti così trucemente strani, da formare una galleria di delinquenti nati. La testa della montanina - perchè santa Margherita non c'entra per nulla - è molto leggiadra, ma lo sviluppo delle spalle e del resto, la rende piccola assai. Speriamo che riesca a crescere.

---

1) Cappella della Madonna.
2) Prima cappella a destra.
3) Pala del coro.
4) Terza cappella a sinistra.

Chiesa di s. Sebastiano

(Soppressa)

Mantova

Origine e costruzione del tempio.

Lodovico II Gonzaga, dopo avere assicurata la pace ne' suoi dominii vincendo in battaglia il fratello Carlo, che tentava conquistare il marchesato di Mantova, si adoprò ad abbellire la città chiamando alla Corte i più celebrati artisti. Si deve a lui - come già vedemmo - il progetto Alberti e l' inizio della fabbrica di sant' Andrea; per ordine suo fu pure incominciata la costruzione del tempio di san Sebastiano. Il *Turco* - com' egli fu chiamato per la prudenza e il valore spiegati in guerra [1] - nel dormiveglia di un' alba dorata fece un sogno mistico, e Leon Battista Alberti dette vita e anima a quella religiosa visione, creando una meraviglia architettonica.

I fondamenti della nuova chiesa furon gettati nel prato che aveva nome *Redevalli*, presso la porta Pusterla, la cui aerea loggetta si ritiene dell'Alberti [2]; i materiali vennero presi in luogo vicino, ove si fabbricava una fortificazione. Nel prato *Redevalli,* in faccia alla chiesa di s. Sebastiano, costruì la sua casa Andrea Mantegna, in grazia di Lodovico Gonzaga che gli donò il terreno [3]. In quel luogo

1) Vedi *Fioretto delle croniche.*

2) Egli - in data 27 febbraio 1460 - terminava così una sua lettera a Lodovico Gonzaga: - « E modoni de Santo Sebastiano, *la logia* (qui non si tratta più della chiesa, ché s' eran gettati appena i fondamenti), Sancto Lorenzo, sono facti, credo non vi dispiaceranno. » Arch. Gonz. F. II, 7, B, 2208.

3) Sulla estremità sinistra del palazzo (che ora è sede del R. Istituto tecnico) vi è una lapide che ricorda la donazione. Essa dice:

SVPER - FVNDO - A DIVO - LUDOVICO
PRINCIPE - OPTIMO
DONO - DATO - ANNO - GRATIAE - MCCCCLXXVI
ANDREAS - MANTINIA

HAEC - IEGIT - FUNDAMENTA - XV - KAL
NOVEMBRIS
IN - FRONTE - BRAC - LII - 1/2 - RETRO
SCILICET - IN - AGRO - BRAC - G L

egli compose i suoi capolavori, e non è strano supporre che lo studio in cui lavorò, fosse quella graziosa sala rotonda - ora scoperta - del piano terreno. Gli Inglesi, sia pure nel dubbio, ne avrebbero fatto un tempio: gl'Italiani ne murarono l' eleganti porte, tolsero la lanterna ed aprirono altri vani, distruggendo quasi ogni vestigio di bellezza. Il grande maestro non morì in quella casa, perchè negli ultimi anni di sua vita, stretto dal bisogno, si trovò nella dura necessità di venderla. Anche l'Alberti sperò di fare il suo nido in quel luogo solitario e ombroso, poichè Lodovico Gonzaga, sapendolo insignito degli ordini sacri [1], gli aveva promesso di dargli in provvisione la chiesa di s. Sebastiano [2]; ma ciò non avvenne nè poteva avvenire in causa della lentezza dei lavori, perchè nell'anno in cui morì l'Alberti (1472), si terminò appena di costruire il vestibolo della chiesa.

Procediamo con ordine. Nel primo periodo della costruzione, essendo ammalato l'Alberti e trovandosi egli a villeggiare a Cavriana - ove in altri tempi dimoraron pure il Fancelli e un figlio del Mantegna – la fabbrica venne spesso affidata a dei soprastanti; il maggiore di essi - Luca Fancelli - nel 1463 avvertiva il Gonzaga d'esser dietro ad alzare « una gran parte della chiesa dal mezo inanzi, » seguendo le istruzioni del maestro [3]. Ciò avvenne nell'agosto; quattro mesi dopo lo stesso scriveva a Lodovico che, secondo la volontà dell'Alberti, era indispensabile costruire il pavimento della chiesa [4] sul vasto sotterraneo a sette navate, che forma il piano terreno, ma non si trovavano le pietre necessarie. Il Fancelli, ottenuta l'adesione del marchese, partì per la Toscana [5] (1464) e si recò alle cave di Battifolle onde acquistare le pietre. Gli occorrevano cinquanta ducati, ma il Gonzaga ne dava appena venticinque: Luca fece di necessità virtù. Due anni dopo era terminata pure la cornice del portico [6], e poi, senza furia e con pochi denari si tirò avanti fino al 1475, in cui troviamo un altro elenco di lavori fatti in quei giorni: si eran murati due archi: quello di mezzo e l'altro vicino all'entrata del tempio [7]. È un fatto, però, che nel primo decennio della costruzione, il Fancelli aveva innalzato tutto l'avancorpo della fabbrica.

---

1) Vedi le note alla *Vita dell'Alberti,* del Vasari, nell'edizione Le Monnier.

2) Lodovico Gonzaga, scriveva all' Alberti:

« *D.mo Batpiste,*

« Ven. lis. Visto quanto ne scriveti per lo beneficio de San Salvatore, respondemo che essendo qui non « poressimo attendere a simile faccende. Ma quello ve habiamo promesso de non abbandonarvi ve lo atten- « deremo advisandove che di San Sebastiano come sia compito siamo pur de vui contenti farvene provisione, « ma vorremo prima far cun vui alcuni capituli.

Petrioli XII maij 1460. »

(Questa lettera e le altre che seguono, furono pubblicate dal Braghirolli nella sua memoria sull'Alberti, notata in bibliografia. Si conservano nell'Archivio Gonzaga).

3) Archivio Gonzaga F. II, 7, B, 2209.

4) Archivio Gonzaga F. II, 8, B, 2715.

5) A Firenze era anche stato nel giugno del 1460, in cui si ritiene sposasse la prima moglie Elena. Vedi Braghirolli.

6) Scriveva il Fancelli: « O chonducte tutte le priete cherano alla ca giojoxa per la fabricha de S. Sebastiano: a la dita fabricha o mexo una frota de opere. Lavoriamo alla chornixe che va alla porta della volta del portico ». Archivio Gonzaga F. II, 7, B, 2211.

7) Luca a Lodovico (24 giugno 1475): « A san Bastiano si è murato due archi, zovè (cioè) quello di mezzo e un altro quello da man destra allo intrare; mancha a murare due pezi di volto osia darcho de prieta viva e quali si bisognia a fare no sera un pocho dintervallo. » Archivio Gonzaga F. II, 8, B, 2726.

Muore Lodovico Gonzaga, il grande mecenate delle arti, e i lavori delle varie fabbriche o restano in tronco, o procedono appena. Si arriva in tal modo al 1504: la chiesa di s. Sebastiano - cominciata da quarantaquattro anni - non era ancor finita, nonostante le premure e gli eccitamenti dei canonici di s. Salvatore, che allora vegliavano sul tempio [1]. La ragione di questo grande ritardo nel compimento della fabbrica, si spiega chiaramente, quando si ricordi che i Gonzaga

Mantova - Chiesa di s. Sebastiano: disegno dell'Alberti. (fot. Crotti)

eran facili a ordinare chiese, quadri e statue, ma il massaro di Corte si piantava come un cuneo a traverso i loro progetti, dicendo e dimostrando che le casse eran vuote. Ma c'era di più: anche da questa fabbrica il marchese Francesco IV aveva preso qualche cosa, dimenticando di restituirla; si trattava di dodici migliaia di pietre e dieci carri di calcina, che gli abbisognavano per il palazzo di s. Sebastiano, ora distrutto. I canonici allo scopo di mandare avanti la fabbrica del

1) Appartenevano al convento di s. Francesco di Paola e s. Salvatore. Avanti di loro custodirono la chiesa i monaci di s. Rufino, delle antiche canoniche di s. Leonardo.

tempio, chiesero di poter vendere il frumento che tenevano lontano dalla città [1]. Nel 1529 il tempio fu consacrato dal vescovo Lamosense, suffraganeo di quello di Mantova [2]; la costruzione della chiesa era durata sessantanove anni.

Questo tempio, come tutte le chiese di Mantova, subì i danni delle guerre, ma, più ancora, quelli de' nemici d'ogni manifestazione d'arte. Dapprima perdè il grande sotterraneo, che venne usato come magazzino militare dai Francesi e dagli Austriaci: poi il suo convento fu ridotto a caserma e la chiesa a collegio, ma sembra per breve tempo, perchè nel 1848 - in cui venne soppressa - era aperta al culto. Ora il tempio fu diviso in due piani e serve di magazzino militare; nei sotterranei, pieni d'arnesi di guerra, vivono indisturbate le talpe: nel convento vibra la vita giovanile dei nostri soldati. Ogni vestigio d'arte - tranne la bella loggia - è scomparso: la facciata è una rovina.

Anche questo tempio dell'Alberti - di puro stile della *Rinascenza* - era una magnifica costruzione architettonica. Si può giudicarla ancora osservando le visibili linee della facciata e la svelta ed elegante loggia, che dava accesso alla chiesa, eretta arditamente sull'ampio oratorio sotterraneo. I bassorilievi, le decorazioni in pietra, l'affresco del Mantegna - dei quali parlerò dopo - che decoravano la facciata, furon portati altrove; i finestroni si chiusero a metà o interamente; il tempio fu abbandonato al suo destino [3]. Se l'arte potesse ancora trasfondere negli animi l'entusiasmo per le cose belle; se le questioni economiche e politiche non sopprimessero l'ideale estetico, direi ai Mantovani: unitevi nel nobile scopo di ridonare alla costruzione dell'Alberti, l'antica bellezza. Non intendo promuovere una questione di culto, ma parlo esclusivamente in favore dell'arte, delle gloriose tradizioni di Mantova, de' suoi monumenti.

Pitture e Sculture.

Sulla facciata della chiesa, in alto, Andrea Mantegna aveva dipinto l'immagine della Madonna, con altre figure sacre e profane. Nel 1884 Luigi Stefanoni staccò l'affresco per cura del Municipio, lo distese sulla tela e in tal modo si potè trasportarlo e conservarlo, [4] in una piccola stanza - la prima - del Museo di Mantova. L'antica bellezza è scomparsa; l'affresco presenta appena qualche traccia di colorito e alcune linee del disegno; la parte inferiore è quasi tutta

1) La lettera, che si conserva nella Biblioteca Comunale di Mantova, fu scritta nel 1504. In essa i canonici avvertivano il marchese di aver « *comenzato ad ornare* el tempio de s. Sebastiano per smaltarlo et salegarlo, » ma che non potevano proseguire l'opera incominciata perchè non era loro permesso di « torre el (nro) formento de fitto fora del Castello per menarlo a Mantova » e venderlo.

2) Così il *Diario*.

3) La nota amena: il Chiesi (nella sua memoria tante volte citata, scritta nell'anno *1899*), dice che nel tempio di s. Sebastiano *vi sono* decorazioni in bassorilievo attribuite all'Alberti; e sull'altar maggiore *si nota* un *s. Sebastiano* del Costa. Può darsi che per usare una speciale cortesia al Chiesi, le opere d'arte - esulate in altro luogo fin dal *1848* - sien ritornate ai loro posti, ma la cosa, a dire il vero, è un po' strana!..

4) Il dipinto porta il n. 13.

scomparsa. La grande composizione del Mantegna aveva per soggetto la *Madonna in trono*, fiancheggiata dai santi Fabiano e Sebastiano. Alla sinistra, un guerriero coperto di ricca armatura, inginocchiato, rappresentava certo il marchese Lodovico, fondatore del tempio: alla destra, una dama in atto di adorazione, vestita sontuosamente, stava a significare Barbara Gonzaga moglie di Lodovico. Queste due figure sono pochissimo visibili: del marchese si scorge appena la parte inferiore d'una gamba, e s'intravedono la chioma bionda inanellata e il profilo del naso; la figura di Barbara si delinea in modo appena percettibile, nell'insieme delle vesti scolorite e confuse. La parte superiore dell'affresco non è totalmente distrutta: i volti della Vergine e dei santi Fabiano e Sebastiano, emergono ancora sul fondo sbiadito. La composizione del quadro e la disposizione delle figure, ricordano un'altra opera del Mantegna: la *Madonna della Vittoria*. Anche nell'affresco esaminato, il sommo pittore introdusse due figure profane in mezzo alle immagini sacre, ciò che non accadeva troppo di frequente nel quattrocento. Il caso è anche più notevole, per la ragione che il dipinto rimaneva all'esterno della chiesa.

Secondo quanto scrissero il Cadioli e il Susani, le pale degli altari erano opere di valore; ricorderò solo l'unico dipinto salvato dalla strage generale: il *Martirio di s. Sebastiano,* di Lorenzo Costa il vecchio [1]. Salvato... ma in quali condizioni! Figuratevi un po': i soldati si divertivano a batterci sopra con le sciabole, con le aste, con gli staffili, e il colore saltava via, lasciando scoperta la tela. Si vede ancora qualche figura: s'intravede la posa eccessivamente tragica del Martire; si giudica che il disegno dell'opera doveva essere bellissimo, ma poi si riflette... che le guerre non distruggono soltanto gli uomini, ma annientano pure delle cose immortali: le più alate manifestazioni del genio artistico.

Le opere di scultura primeggiavano: l'Alberti e il Fancelli avevan profuso fuori e dentro al tempio, un tesoro di decorazioni marmoree. La facciata conserva ancora qualche frammento di fregio; l'interno è privo di qualsiasi ornamento. Nel parapetto del pronao vi erano tre bassorilievi, [2] nei quali dei puttini sorreggevano lo stemma Gonzaga. Quei fanciulli nudi scandalizzarono il D'Arco, che avrebbe voluto buttar loro addosso almeno un cencio di camicia. Ragionando in tal modo, anche il Crocifisso diventa una rappresentazione troppo naturale; ma chi si arrischierebbe a vestirlo? Chi metterebbe i calzoni al martire Sebastiano, o la pelliccia alla Maddalena? Il D'Arco, dopo aver lanciata la freccia morale, dapprima attribuisce uno de' bassorilievi - quello in cui sono quattro puttini - ad Andrea Mantegna, [3] poi fa la supposizione che la scultura si debba a qualche suo discepolo [4]. A questo proposito il Braghirolli scrisse [5], che nell'orto attiguo

1) Nel catalogo del Museo cittadino (ov'è conservato - N. 28 -) è scritto Lorenzo Costa, senz'altro. Io credo si tratti di Lorenzo *seniore,* perchè nel tempo in cui venne ornata la chiesa, l'altro Lorenzo doveva ancor nascere. Lo stile del quadro dà ragione a me.

2) Sono nel Museo di Mantova.

3) Vedi *Monumenti trascelti.*

4) Vedi *Delle arti e degli artefici.*

5) Vedi memoria sul Fancelli.

al palazzo marchionale di Revere, si scoprirono gli avanzi di un grande camino del Fancelli: i preziosi frammenti furon regalati dai signori Rognoni, al Museo civico di Mantova. Nel camino si « notano due putti di vaghe forme, benchè non immuni da guasti; e ci sembrano richiamare lo stile di quelli che si ammiravano [1] nella facciata del s. Sebastiano, e sopra un monumento dello stesso Fancelli, che da tempo si conserva nel Museo comunale. » Io non divido la opinione del D'Arco, perchè i puttini del s. Sebastiano, che egli dice graziosi, son parecchio volgari, ed è impossibile che il Mantegna abbia modellato quelle figure così poco belle: non vado d'accordo col Braghirolli, perchè non si può fare un raffronto tra i puttini veramente deliziosi del Fancelli, e quelli del s. Sebastiano. Bisogna proprio non avere nè occhi, nè gusto d'arte per istabilire un parallelo tra il camino di Revere, e i bassorilievi di Mantova. Può darsi che il disegno dei puttini sia del Mantegna o del Fancelli, perchè la linea, nonostante certe rigidità, è buona, ma l'esecuzione fu certo affidata a un tagliapietra [2] che non era un'aquila.

Ricordo in ultimo un altare cinto da sei colonne, riunite in basso da una balaustrata. Le belle e severe linee del tempietto dorico, e i fregi che adornano l'architrave e il cornicione, dimostrano che lo scolpì un artista di non comune valore: forse lo stesso Fancelli. Questo piccolo gioiello architettonico restò lungamente nel cortile del palazzo Accademico, aspettando che qualche brava persona si prendesse la briga di riunire le sue sparse membra. L'architetto Patricolo - ispettore dei monumenti - ebbe la buona idea di farsi cedere le varie parti del tempietto, onde ricostruirlo in una corte del palazzo ducale. Da alcuni mesi il lavoro è compiuto, e dimostra che il Patricolo ne curò con amore i più minimi particolari, ciò che torna a suo elogio [3]. Ma la copertura di tegole sovrapposta al tempietto, forma, secondo me, una stonatura. Però, al confronto della saggia e opportuna ricostruzione, questo neo sparisce. Ciò che non si dimentica è lo stato di rovina del s. Sebastiano, mirabile creazione dell'Alberti, della quale non resta che la bellissima loggia, unico ricordo del passato splendore.

Ora, nei giorni sereni, su per le colonne e gli archi si muovono veloci le belle lucertole dai fianchi palpitanti; e quando la nebbia avvolge il tempio, è un correre sospettoso di talpe, che emigrando dai sotterranei s'introducono nell'interno della chiesa smantellata, in cui trovan sempre qualche cosa da rubare al governo. Forse, il Gonzaga, non aveva sognato questo.

---

1) Egli scrisse *si ammirano,* perchè in quel tempo eran sempre murati nella facciata.

2) Si ricordi che allora per tagliapietra s'intendeva scultore. Il Fancelli firmò anche *Luca tajapreta.*

3) Il signor Patricolo ha avuto un'altra nobile idea: quella di ricostruire la facciata del palazzo Gonzaga. Non vidi il disegno, ma gli dico bravo di tutto cuore, e gli auguro che il progetto incontri il favore degli intelligenti e faccia aprire le casse degli interessati, perchè la facciata del palazzo ducale è un vero scandalo. Il Patricolo ha già ricostruite due finestre del primo piano. I critici impenitenti dicono che prima non eran così, e che sono una copia di quelle del Castello di Milano: non lo so, ma le trovo assai belle. Uso a dare a Cesare ciò che gli si conviene, ho voluto accennare - almeno di passata - a questi lavori e progetti del Patricolo, per fargli i dovuti elogi: come non gli risparmierò le mie osservazioni - che potranno essere errate, ma oneste e franche - quando si presenterà l'occasione di dovergliele fare.

Chiesa di s. Francesco

(soppressa)

Mantova

Origine del tempio e sua costruzione.

Pompeo Molmenti, scrivendo del frate poverello [1], di colui che « associava gli affetti umani alle bellezze dell'universo, chiamava fratelli il sole e i lupi », formulò un giudizio che io reputo incisivo. Disse: – « Nessun santo è più vicino a noi di Francesco d'Assisi, in questo nostro tempo, in cui un segreto anelito ci comanda di affermare la necessità della fede e la tendenza alla cristiana idea di uguaglianza ». Ma io soggiungo: nessuna cosa è più lontana da Francesco, dal frate che santificò la povertà, quanto le chiese fastose che portano il suo nome [2].

Il s. Francesco di Mantova – la grande chiesa ridotta ad arsenale – poteva credersi un museo, una pinacoteca, un tempio dell'arte: la povertà, la semplicità mistica del frate d'Assisi erano rimaste fuori della porta. Questo maestoso tempio – edificato sopra le rovine d'un piccolo oratorio che aveva nome s. Maria incoronata – si cominciò a costruire sulla fine del XIII secolo; nel 1459, per ordine del pontefice Pio II, fu consacrato da Ermolao Barbaro, vescovo di Verona [3]. Nel convento annesso presero dimora i padri Conventuali, che officiarono la chiesa

1) *S. Francesco d'Assisi nell'arte e nella storia lucchese.* Emporium, anno 1901, vol. XIV, N. 83, pag. 374.

2) Nel 1260, sotto la presidenza di fra' Bonaventura di Bagnorea, si tenne a Narbona il Capitolo generale dell'Ordine Francescano. Venne sul tappeto la questione decorativa delle chiese, e ricordando i voleri e le virtù semplici del santo frate, si deliberò che non si facessero vòlte nei templi dei Minori, meno che sull'altare: che le ornamentazioni fossero modeste, acciocchè l'edificio non assumesse un carattere contrario allo spirito dell'Ordine: che si bandissero i vetri dipinti, tranne che nei finestroni del coro, i quali potevano essere istoriati con qualche rappresentazione biblica. Il Capitolo deliberava di ritornare alla semplicità di Francesco, ma trentasei anni dopo noi troviamo Giotto a dipingere nel mirabile tempio di Assisi!

3) In questo tempo si teneva a Mantova il Concilio contro i Turchi, quindi la consacrazione riuscì solenne. Vi presero parte il Pontefice Pio II, trenta cardinali e una folla di prelati, tra i quali il Torquemada.

rendendola sempre più bella e ricca; poi furono sostituiti dai Minori osservanti di Venezia, i quali raccolsero dei veri tesori, specialmente dai Gonzaga e dalle più cospicue famiglie Mantovane. Il tempio e il convento vennero ampliati; i migliori artisti fecero a gara a decorare le mura con affreschi e tele di grande valore artistico; i nobili signori, che avevano prescelta la chiesa dedicata al santo fraticello, come tomba per le loro famiglie, la decorarono di splendidi monumenti [1]. Poi, la ben fornita biblioteca [2], le ampie dimore del monastero [3] e la sua ricchezza, fecero apparire questa residenza francescana come una reggia; e qui si tennero varie volte le riunioni generali dell'Ordine. Tra queste rimase famoso il Capitolo del 1762, perchè vi convennero oltre trecento religiosi e si fecero sontuose feste, che i cronisti mantovani ricordano con alta ammirazione.

La chiesa, in quel tempo, era tutta una esposizione di serici drappi; i reliquiari sfiancavano sotto il peso dei voti preziosi; gli altari eran carichi di candelabri di squisita fattura e di ricchi metalli; dai soffitti e dagli archi pendevano artistiche lampade d'argento e d'oro; nelle navate, nelle cappelle era tutto un balenio di luci metalliche, che si accendevano improvvise e scomparivano nell'ombra, al giro lento del sole. Queste ricchezze fecero nascere e sviluppare la cupidigia degli stranieri, e al soffio rivoluzionario francese ogni cosa scomparve. Nella storia del tempio, noi vedremo le opere d'arte prender la via dolorosa dell'eterno esilio: noi vedremo scomparire gli ori e gli argenti, tra le mani dei napoleonidi. Poi, dopo le ruberie, la chiesa nuda e povera ricorderà la vita semplice e buona del santo fraticello; ma non rispecchierà il sogno di pace che allietò l'animo del più grande e nobile asceta, quando le vecchie navate si ridesteranno al fragore delle macchine, e il sacro recinto sarà pieno di armi micidiali [4].

Una lapide murata all'esterno del tempio [5] diceva che nel 1304 *Germanus complevit opus Ecclesiae;* l'autore di quella costruzione è dunque conosciuto. L'architettura del s. Francesco è gotica, e tranne qualche cappella e la decorazione delle due finestre della facciata - che vennero modellate nel quattrocento - si deve al Germano. Nell'insieme questa chiesa non è certo una bellezza e ciò dipende dalle aggiunte che vi si fecero dopo, per le quali la costruzione, allargandosi in modo eccessivo, diventò pesante e tozza. Ma vi sono dei particolari architettonici e decorativi veramente preziosi: vi si ammirano certe ornamentazioni in terracotta, che sembrano fatte a ricamo. Le più notevoli son quelle esterne della cappella di s. Bernardino, ornata di guglie e di finestroni ad arco acuto, sopra ai quali si

1) Se ne contarono oltre trecento.
2) Possedè 3567 volumi.
3) Vi abitarono fino a 70 (o 700?) frati. La *Foresteria* fu costruita nel 1505, per ordine di Francesco IV Gonzaga.
4) L'immenso monastero - che sembra un paese - è tutto occupato dalle officine e dai magazzini dell'arsenale di artiglieria, in cui potrebbero trovar posto seicento operai. La chiesa fu divisa in due piani. In quello terreno vi son cannoni e mortai da assedio: in quello superiore - che comunica col monastero - si conservano 86000 fucili.
5) Non so perchè venne tolta e riposta nel Museo cittadino! Quella lapide, levata dalla chiesa, perdè ogni significato.

apre una finestra rotonda, operata nella cornice. Le decorazioni del campanile, eretto quasi contemporaneamente alla chiesa, sono semplici e leggiadre, ma la torre, avendo perduta la guglia, è divenuta meschina assai. Ritengo che i suoi archi tondi sien frutto d' un qualche restauro.

L'esterno del s. Francesco rimane come era: la parte interiore fu tanto modificata, che non si riconosce più. È certo che il muro da cui è recinto il vecchio tempio, - o, per meglio dire, l'arsenale d'artiglieria - gli toglie una gran parte della sua sveltezza, facendolo sembrare più pesante di quello che si riscontra analizzando le sue parti; ma prima, esistendovi una torre eretta nel 1852, a scopo

Mantova - Chiesa di s. Francesco: disegno del Germano. (fot. Crotti)

di dominare la città col tiro del cannone, la chiesa era ancor meno visibile. Ciò importava poco agli Austriaci; bastava che i Mantovani vedessero le terribili bocche dei bronzi, sempre puntate verso di loro.

La facciata del tempio termina ad angolo rettilineo, con eleganti cuspidi sui vertici. Essa è divisa in tre facce da due contrafforti: nel mezzo si aprono la porta ed una gran rosa con elegante traforo di marmi: ai lati son due finestroni bislunghi, graziosi, dalle belle cornici in terracotta. La porta ha gli stipiti e gli archi di marmo a fascie bianche e rosee, che formano una ricca cornice. Il tempio nel suo interno è a croce latina, a tre navate, con varie cappelle per lato. Le navi minori vi furono aggiunte nel quattrocento, in cui si costruirono pure il coro, la cupola, le cappelle di destra e altre due grandissime. Due secoli dopo, per volontà del vescovo frate Francesco Gonzaga, si trasportò il coro, prima isolato, nella cappella maggiore.

Nel secolo della cipria, dei cavalier serventi e della rivoluzione francese, il tempio e il monastero ridevano al sole, coi larghi crepacci delle mura; perciò si

dette mano a radicali restauri; ma l'assedio e la caduta di Mantova troncarono i lavori; la soldatesca invase il convento e la chiesa; i frati emigrarono. Ritornata la pace, i Francescani, vedendo che la loro dimora era tutta una rovina, pensarono di darle un nuovo assetto; a tale scopo venderono le argenterie abilmente nascoste durante l'assedio, rifecero le campane, rinnovarono gli arredi, restaurarono le navate, il tetto della chiesa e le cappelle. In grazia di grandi economie e di larghi doni, il bilancio si chiuse quasi in pareggio: il tempio e il monastero riebbero vita, ma assai effimera, poichè l'invasione francese segnò la morte del cenobio e della chiesa.

Il s. Francesco fu pieno d'armi e di armati: nel luogo della croce s'innalzò la bandiera repubblicana. La trasformazione avvenne rapidamente, con furia napoleonica. Abbattuti gli altari, liberate le navi del tempio dall'inutile lusso delle opere d'arte, chiusi da muri logge e terrazze, si aprirono le porte del cenobio alla folla dei fantaccini e cavalieri francesi: la chiesa diventò una caserma. Fra le deturpazioni perpetrate in quel tempo, ricordo quella del chiostro maggiore. Il Cadioli - che lo vide innanzi la sua rovina - se ne mostrò entusiasmato. « È « bellissimo per la sua vastità - lasciò scritto il critico - e per lo continuo ma- « gnifico portico, tutto sostenuto da ben foggiate colonne di marmo d'ordine « composito. Ma elle sono specialmente da osservarsi quelle due colonne, che vi « si veggono accoppiate in ciascuno de' quattro angoli; imperciocchè sì le basi, « che i capitelli loro sono variamente lavorati a differenti intagli del più fino, e « migliore gusto antico. »

Gli archi furono riempiti con mattoni e calce, lasciando le colonne al loro posto, e si murarono pure alcune delle finestre bifore ad arco tondo, che si aprivano sopra al loggiato. Con poca spesa si potrebbe ridonare al chiostro l'antica bellezza, ma è perfettamente inutile parlarne. Sotto il loggiato vi sono i carri dell'artiglieria, e contano assai più delle colonne, dei capitelli, delle finestre bifore, degli affreschi che illustrano la vita del fraticello e di altre melanconie. Chi dicesse che pei carri ci sono i magazzini, darebbe prova di aver perduto il bene dell'intelletto. Essi vengono costruiti appositamente per contenere le opere d'arte.

Pitture.

Il s. Francesco, ne' suoi tempi migliori, era ricchissimo di pitture murali e di tele; era, come già scrissi, una superba galleria di arte cristiana. Nel 1782 la chiesa e il convento furon chiusi, e poco dopo - cioè, quando i Francesi entrarono in Mantova - il Direttorio ordinò ai deputati dell'amministrazione centrale - Bottani, Campi e Rosaspina - di raccogliere le opere d'arte che appartenevano alle soppresse corporazioni religiose, allo scopo di depositarle temporaneamente nell'ex palazzo Gonzaga, per intraprendere poi il viaggio definitivo

oltre le Alpi. Dall'elenco che ancora ci rimane, firmato dal cittadino Forti, vediamo non esservi compresi tutti i quadri asportabili conservati nel s. Francesco [1]; e ciò mi fa supporre che altre persone abbian potuto sottrarli, legittimamente o no, avanti la razzia francese. Le migliori opere di pittura fra quelle raccolte nelle chiese soppresse, esularono in Francia, ma qualche tela preziosa sfuggì agli occhi d'aquila dei rappresentanti il Direttorio, e più tardi fu inviata alla Galleria di Brera. I quadri rimasti nel palazzo Gonzaga - parlo, s'intende, d'arte cristiana - son di poco valore.

Se il cosidetto Museo di Mantova - ove si conservano pregevoli opere d'arte e rarità archeologiche e numismatiche - non fosse angusto e malamente tenuto, si potrebbe reclamare la restituzione dei dipinti asportati nella celebre galleria milanese; si potrebbero riunire in un solo locale, le molte e preziose opere di scultura del Museo annesso alla Biblioteca, coi cimelî della *Virgiliana*. In tal modo Mantova avrebbe un museo interessantissimo, e degno del suo passato.

Ritorniamo al s. Francesco, per esaminarne le pitture murali. Scrissi già che la chiesa era tutta dipinta, ma nel 1852 - allorchè il comando militare la divise in due piani - ben pochi affreschi si salvarono dalla rovina. Si conservano ancora le parti inferiori di due riquadri nella cappella di s. Bernardino: una *Vergine in gloria*, di scuola mantegnesca, nella mezza cupola del coro, e altre pitture di poco valore. Gli affreschi rappresentanti frà Bernardino, hanno una storia. Egli morì ad Aquila, nell'alta serenità del cielo abruzzese, sul finire dell'anno 1444; sei anni dopo venne santificato in Roma dal pontefice Nicolò V, e Francesco Gonzaga - come ci fa sapere il Capilupi nella sua accurata monografia sui *Francescani a Mantova* - secondando i desideri del popolo, « fece innalzare in onore di s. Bernardino una « grande cappella con altare a mano destra entrando nella chiesa di s. Francesco,

---

1) Consultando l'elenco citato, e tutti gli storici - dal Vasari al D'Arco - che parlarono dei quadri *asportabili* contenuti nel s. Francesco di Mantova, misi insieme la seguente nota. Essa ricorderà le gravi perdite subite dall'arte italiana, poichè quasi tutte le opere segnate nel mio elenco, sono scomparse.

Opere asportate dai Francesi:

- Un quadro antico attribuito a Giovanni Salmista, che fiorì al principio del 1400. - I *ss. Lodovico e Bernardino* di Francesco Monsignori. - L'*Annunziata* e il *Padreterno* di Lorenzo Costa. - *s. Bernardino*, attribuito ad Andrea Mantegna. - Quadro antico rappresentante la *Sacra famiglia* (d'ignoto). - I *ss. Pietro Paolo e Bernardino* (attribuiti alla scuola di Tiziano) di Palma il vecchio. - *S. Piero d'Alcantara* (d'ignoto). - *s. Sebastiano, due Sante e un Angelo* (d'ignoto). - *Deposizione dalla croce*, con varie storiette sopra e sotto nella cornice, attribuito a Giotto. - *Madonna e Santi* (d'ignoto). - Ventisette quadretti antichi. - *La Pietà*, mezza figura d'antico autore. - Ventidue quadri piccoli di varie grandezze.

Opere pure esistite nel s. Francesco:

- Ritratto del pittore Ongaro (d'ignoto). - Ritratto di Virgilio (d'ignoto). - Un quadro dell'*Andreasino*. - Il *Redentore che risana l'inferma* (a chiaroscuro) di Lorenzo Costa. - *S. Antonio da Padova* di Benedetto Castiglioni. - *Due bambini* (tavola), che facevan parte d'un grande quadro rappresentante *I dolori patiti da Gesù per la salvezza del mondo*, di Francesco e Lodovico Mantegna. La tavola divenne proprietà degli eredi Susani. - *I quattro Evangelisti* di Stefano Altichieri da Zevio, della scuola veronese. Il Vasari, scrisse: - « Hanno per fondo alcune spalliere di rosai con verdure piene di uccelli; ed una santa Maria Maddalena grande quanto il naturale ». - L'*Annunziazione* di Francesco Raibolini detto il *Francia*. Era nella cappella Capilupi e la nobile famiglia mantovana potè salvarlo e conservarlo ancora. Quest'opera è l'unica di cui io possa dare notizia certa. - *S. Pietro* e *s. Gerolamo* del Feti. - La *Madonna di Reggio*, del Borgani. - La *Caduta di s. Paolo*, di Girolamo Mazzuola, descritto dal Vasari. - I *santi Lodovico* e *Bernardino*, dipinti sul pulpito della chiesa da Francesco Monsignori. - *S. Bonaventura* del Borgani.

« che più tardi fu ornata di pregievolissimi affreschi rappresentanti le storie del « santo, eseguiti a cura di alcuni scolari del Mantegna o di celebri artisti ».

Nel 1852 si tentò inutilmente il trasporto di questi dipinti; d'altra parte il comando militare, che non era amante delle cose d'arte, ordinò la loro distruzione. Esaminiamo i quattro cartoni che ci rimangono [1]. Nel primo - scrive il D'Arco [2] - è « rappresentato Bernardino Abbizeschi di illustre famiglia senese, che si presenta ai priori della confraternita detta *della scala*, » chiedendo di esservi associato per servire gli infermi dell'ospedale di Siena. Nel secondo cartone è figurato Bernardino nell'atto di fare la professione religiosa, avvenuta nel 1440. Questi due dipinti si riferiscono al primo periodo della vita del frate, dopo il quale egli, recatosi a Mantova, ne entusiasmò i cittadini con le prediche quaresimali; forse il terzo cartone vuol rappresentare questo episodio. L'ultimo dipinto ha per soggetto la morte del frate, « e benchè - scrive il D'Arco - allora « corresse l'anno 1444 e Bernardino si trovasse in Aquila, pure con aperto anacronismo, « adulando i principi suoi committenti, volle il pittore introdurre nel quadro Luigi « Gonzaga e sua moglie. »

Per chi non lo sapesse, Luigi Gonzaga I capitano di Mantova, morì nel 1360; perciò l'idea di farlo ritornare al mondo dopo ottantaquattr'anni, obbligandolo a viaggiare a traverso le montagne nevose dell'Abruzzo, per assistere - insieme alla sua signora - il morente frate Bernardino, è una aberrazione della fantasia. Ciò riguarda il soggetto e non l'opera d'arte, la quale - per quanto può vedersi dal disegno - apparteneva sicuramente alla scuola mantegnesca. Della stessa maniera è la *Glorificazione della Madonna;* un affresco veramente bello e suggestivo, che si vede nella semicupola del coro [3]. Esso fu eseguito nel 1516 per cura della famiglia Ranni, e ciò esclude che l'abbia dipinto Andrea. La Vergine è in trono tenendo il Bambino nella braccia: intorno al gruppo aleggiano schiere di Angeli; in basso dei Cherubini suonano vari strumenti, ricordando in parte le composizioni di Marco Melozzo da Forlì, che derivò dal Mantegna.

Continuiamo a parlare degli affreschi salvati. Nel chiostro vi erano due *Madonne col Bambino*, che nel 1852 vennero tolte e depositate nel Museo di Mantova [4]. Son due opere che risalgono ai primi anni del XIV secolo; ornavano i lati d'un altare [5]. Evidentemente furono eseguite da due artisti: l'uno di scuola italiana e seguace della maniera del Cimabue - come osserva anche il D'Arco -; l'altro di scuola bisantina. Si noti, però, che gli affreschi hanno delle particolarità comuni: per esempio, le dorature sui fondi, nelle vesti e sulle carni.

1) Nel Museo di Mantova si conservano i lucidi di questi affreschi. Furono eseguiti da Giuseppe Razzetti nel l'anno 1852.

2) Vedi, in bibliografia, la sua *Relazione* dell'anno 1852.

3) Questo è sicuramente uno dei più belli affreschi d'arte cristiana, che io vidi nel Mantovano. Sarebbe bene toglierlo dall'Arsenale - ove è così difficile l'accedervi - e trasportarlo nel Museo.

4) Sala degli affreschi. N° 10 e 12.

5) Il D'Arco parlò di queste pitture (nelle *Arti* ecc. e nella *Relazione* del 1853) riproducendole in disegno, ma le abbellì tanto, che non si riconoscono più.

L'autore del primo dipinto (n. 10), non solo disegna i contorni dei panneggi e delle carni con tratti decisi e grossi, ma li incide nella calce per dare loro maggiore risalto. Le dorature son poco visibili, però, osservando bene, si vedono delle piccole croci sul petto e sulle braccia del Bambino. Come disegno v'è poco da dire: è quello del trecento. Cioè, le figure esprimono la dolcezza mistica con mezzi semplici: le mani hanno il difetto dell'eccessiva lunghezza: il colore è quasi un mito, cosicchè l'affresco - assai buono - par dipinto a chiaroscuro.

L'altra *Madonna col Bambino* (n. 12) è più mossa e meno bella; la figura del piccolo Gesù si presenta contorta, ma la Madre ha una grande soavità nel volto austero. L'affresco è troppo ricco di dorature, che stonano coi toni verdognoli delle carni, e con le tinte fosche del fondo. Il pregio di questi dipinti consiste, più che altro, nella loro antichità; essi formano una bella pagina della storia d'arte di Mantova, e fu bene che venissero sottratti alla inevitabile distruzione.

Mantova - Pittura murale del s. XIV, tolta dal s. Francesco. (fot. Crotti)

Altri due affreschi di assai minore importanza e di soggetto simbolico, son quelli conservati nella prima cappella a destra del tempio. Nel primo è rappresentata una nave, nella quale - divisi in ordinate schiere - si vedono i Francescani che assursero agli alti gradi della Chiesa: cioè, vescovi, cardinali e pontefici. Nel secondo piano del quadro son le Francescane che illustrarono l'Ordine; più in alto, i monaci santificati; vari Angeli recano le sentenze del Vangelo. Credo inutile parlare degli altri simboli. Il secondo affresco rappresenta la medesima nave percossa dai marosi, investita dalla tempesta. Le onde stanno per sommergere i *riformisti;* il Nazzareno impera in alto; alle due estremità della nave stanno la Vergine e s. Pietro. Queste due opere non fanno nascere alcun sentimento religioso: lo scopo che si era prefisso chi ne dettò i soggetti, non fu raggiunto, ed era prevedibile. Le lotte di religione hanno la loro sede naturale nella storia: chi pretende rinnovarle sulle tele e sui marmi, confondendo l'arte con la polemica, compie opera infeconda L'arte crea, non polemizza.

Tra gli affreschi distrutti [1]) occorre ricordare quello che Francesco Monsignori dipinse nel refettorio, ritenuto dal Vasari come *cosa meravigliosa.* Rappresentava il Nazzareno circondato dagli Apostoli, al quale venivano presentati dal fraticello d'Assisi il marchese Francesco Gonzaga, suo figlio Federico, il cardinale Sigismondo con Eleonora, fidanzata al duca d'Urbino. Presentazione fatta con tutte le regole, nel giorno di ricevimento e nell'ora propizia, quando *the five o' clock*

1) Altri affreschi perduti. *s. Francesco,* del Borgani (sagrestia); *Angelo,* di Girolamo Mazzuola (refettorio); *s. Francesco e altri santi,* d'ignoto (refettorio).

tea, fuma nelle tazze dorate del Giappone. I Gonzaga ebbero proprio tutte le fortune, tra cui primeggia quella di conoscere personalmente il Nazzareno, la Vergine e tutti Santi del paradiso. Ce lo fanno sapere i pittori che furono alla Corte, e bisogna proprio crederci. Beati loro!

Sculture.

Per le opere scolpite nel s. Francesco, è assai opportuno ripetere il verso del Poeta: « Lasciate ogni speranza, voi, ch'entrate! » E giacchè l'Alighieri terminò l'endecasillabo con un punto ammirativo, ce lo metto anch'io, per dire che la chiesa, la tomba di quasi tutti i Gonzaga e della nobiltà mantovana, è completamente vuota di monumenti. Ce n'erano più di trecento e alcuni di gran valore artistico, ma dei pregevoli se ne salvarono due soli, e mutilati [1]. Uno lo vedemmo in sant'Andrea: l'altro lo troviamo nel Museo di Mantova. Era nella cappella di s. Bernardino e fu eretto nel 1381 da Lodovico Gonzaga - terzo capitano - in memoria di sua moglie Alda d'Este, figlia di Obizzone signore di Ferrara. Del prezioso monumento si conservano solo le quattro colonnette che sorreggevano l'arca e una statuetta mutilata. - « Dai quali avanzi - scrive il « D'Arco - e dalla descrizione fatta di quel sepolcro possiamo indurre che avesse « dovuto avere molta relazione di stile con un altro innalzato a Nicolò Arrin- « ghieri nel chiostro di s. Domenico in Siena eseguito da Goro maestro senese. » Per quanto ne dicono i cronisti, il monumento era formato da quattro leoni portanti sul dorso altrettante colonne, con intagli dorati e scannellature a spirali, che sorreggevano la bara. Sopra ad essa era la statua di Alda d'Este effigiata da morta; la bara aveva ornamenti e statuette di gusto gotico, come scrisse il Cadioli.

Dov'erano i ricordi marmorei, eretti al culto gentile dei defunti: ove l'arte della scultura trionfava col candore dei marmi e coi riflessi dorati dei bronzi, altri bronzi si conservano oggi, e parlano anch'essi di morte. Parlano del trapasso di giovani forti sui campi di battaglia, lontani dalle madri pensose, giacenti sul nudo terreno « col sole in faccia ed una palla in core ».

---

1) Tra le opere di scultura e di cesello, distrutte o scomparse, noto: due statue in bronzo rappresentanti Pietro e Giovanni Pomponazzo. Il monumento del primo, come vedemmo, è in sant'Andrea: la statua era opera di Alfonso da Mantova, e fu molto lodata dagli storici. - Un calice di getto con varie figure, fiorami in oro e pietre preziose. - Un calice d'argento che aveva a cesello l'arma Fiera. - Un sontuoso messale ricoperto di pelle, con pietre preziose. - Mausoleo e statua di Margherita Malatesta. In questa chiesa fu sotterrato l'ultimo duca Gonzaga - Carlo - morto a Padova: il suo monumento andò disperso. Ci risparmieremo di ricordare, sulla sua lapide, la vendita da lui fatta. (Vedi pag. 58).

Chiese di Provincia

Il santuario di santa Maria delle Grazie

Origine e costruzione del tempio.

Se la poesia e l'igiene potessero stringersi fraternamente la mano sulla prominenza di Prato Lamberto [1], in cui s'innalza il santuario di santa Maria delle Grazie, nessuno vorrebbe la distruzione di questo braccio di lago superiore. Nell'inverno le acque si distendono placide dalle mura del convento fino a Mantova, che sorge nell'azzurra nebbia con la pompa degli smantellati bastioni. Per sette chilometri è tutto un tremolio argenteo, un guizzare di luci, un leggiero gorgogliare di acque, scivolanti tra le giuncaie delle rive. Ma l'estate il lago si ritira nei bassi fondi e le canne verdeggiano rigogliose, trasformando il paesaggio. L'ampio bacino non ha più vele; le sue onde non mormorano più l'eterna canzone, e non riflettono le nubi vaganti nel cielo. Allora è un'immensa distesa di giuncaie e di bassi canneti, solcata da piccoli corsi d'acqua lampeggianti al sole. Il paese dorme sotto il peso della canicola; dorme di un sonno febbricitante, avvelenato dall'aria e dalle acque. Il poeta ammira l'ampio paese tutto fiamme di sole e macchie di verde, ma il popolo si consuma lentamente, roso dalle febbri, all'ombra amica ed ospitale dell'antico santuario.

Il popolo di Prato Lamberto ebbe una parrocchia la cui data di fondazione si perde nella notte dei tempi; sappiamo solo che nel 1151 il papa Eugenio terzo

1) Così venne chiamato anticamente il paese delle Grazie.

- con Bolla del 6 maggio [1] - confermava al capitolo della Cattedrale di Mantova il possesso della *Ecclesia S. M. de Prato Lamberto extra civitatem,* chiamata *santa Maria di Francia* [2], e questo fa supporre al Davari, che il paese e la chiesa avessero origine Franca. Di Prato Lamberto, dopo il 1383, non si hanno più notizie e vien creduto che lo distruggesse Gian Galeazzo Visconti nel 1397, onde vendicarsi dell' accanita resistenza oppostagli dagli abitanti; ma la chiesa - od oratorio, come alcuni scrivono - sopravvisse al paese, giacchè si conservano documenti posteriori di donazioni fatte alla Vergine delle Grazie, che fin dal XIV secolo era tenuta in conto di miracolosa. Questa immagine dipinta su tavola, rappresentante *Nostra Signora* col bambino Gesù, era incastrata nel muro dell' antica chiesa, e dal 1389 fu custodita dai frati francescani conventuali, che un anno dopo, per intercessione di Francesco Gonzaga e per l' opera del suo ambasciatore a Roma Giovanni de la Capra, ottennero dal pontefice la facoltà di costruire un convento annesso all' antica parrocchia, ciò che fecero sollecitamente [3].

Nel 1399 la peste infierì a Mantova, ove era già comparsa quattro volte facendovi strage, nel breve corso di sedici anni [4]. La popolazione, non aspettandosi niente dagli uomini, ricorse alla fede; e la via che dalla città conduceva al vecchio oratorio, fu piena notte e giorno di pellegrini salmodianti. Appena la peste abbandonò la città lasciandosi dietro un monte di cadaveri, Francesco Gonzaga, quarto capitano del popolo, deliberò di rendere grazie per tale liberazione alla Vergine di Prato Lamberto, edificando una nuova chiesa sulle rovine dell' antica. Nel 1399 fu posta con grande pompa la prima pietra dell'edificio; e in un anno soltanto fu completamente costrutto, con la spesa di trentamila scudi d' oro, come afferma fra Paolo Fiorentino storico mantovano. Il Fiorentino, scrivendo ciò, alludeva certo alla parte esterna dell' edificio, poichè nel 1417 le decorazioni dell' interno non erano ancora terminate. Infatti in tale anno Giovanni Francesco Gonzaga, figlio del fondatore del tempio, autorizzò i frati a questuare liberamente per tutto il territorio mantovano, onde procacciarsi il vitto e i mezzi per mandare avanti la fabbrica della chiesa.

Il tempio fu consacrato con grandissima pompa il 15 Agosto 1406, cioè - se quanto scrisse il Fiorentino è la verità - dopo sei anni che la chiesa era terminata; e nel 1419 il convento fu ampliato e di poi si accrebbe sempre, fino a diventare uno dei più vasti dell' Ordine [5]. Il P. Ippolito Donesmondi ci fa sapere che in un tempo questo convento possedeva « camere bellissime ed assai comode

1) La Bolla orig. si trova nell'Archivio del capitolo della Cattedrale di Mantova.

2) Scrisse il Davari: « Che il titolo di santa Maria de Francia corrisponda a quello di santa Maria delle Grazie, è provato da un documento (inserto nel Lib. Decret. Vol. 6. pag. 97 - 1445, 12 giu.) del 1445, il quale non è altro che una riconferma dei primi privilegi concessi da Francesco Gonzaga alla chiesa e convento delle Grazie, ed ivi, invece di ripetere il nome di *s. M. de gratia*, è scritto, *s. M. de Francia extra curtatonum.*

3) Nel 1406 ai frati francescani conventuali, successero i padri minori osservanti.

4) 1383 '90 '91 '97.

5) Il suo maggiore sviluppo lo raggiunse nell'anno 1595, ma dopo cominciò la sua decadenza. Nel 1733, sul mezzogiorno del 18 agosto, un terribile vento di ponente fece rovinare un' intera loggia e sconquassò il dormitorio.

per gli forestieri secolari » perchè, anche facendo esclusione dall'obbligo dell'ospitalità, che si sono imposti i Francescani, in quell'epoca il santuario non aveva intorno a sè nè meno una stamberga che servisse di ricovero ai viandanti. Per questo, e per la scoperta di alcuni stemmi gentilizi dipinti in talune camere [1], si ritiene che parte dell'antica foresteria - non più esistente - venisse fabbricata per conto ed uso di vari nobili mantovani; sia per ispirito religioso o perchè trovavano da sfogare in questo braccio di lago, la loro passione per la caccia.

Nel 1810, dopo quattrocentoventi anni di vita, *al seguito del piano di Giuseppe II* (1782), anche il convento delle Grazie fu soppresso; due anni dopo venne venduto e nel 1813 lo distrusse il piccone insieme a gran parte degli affreschi che conteneva, rimanendovi soltanto poche stanze per alloggiarvi tre cappellani custodi del santuario. Infine nel 1858, il piccolo chiostro - che minacciava rovina - fu restaurato ed ampliato come si trova al presente [2].

Grazie - Esterno del Santuario. (fot. Premi)

Il santuario è di stile gotico lombardo, arricchito al di fuori da un'elegante loggia. Nell'interno, escludendo le cappelle e il coro - il quale fu deturpato nel 1753 con lo stile barocco - le linee dell'architettura ogivale lombardesca si svolgono ovunque con la loro maestosa semplicità, che è più ammirabile nel soffitto a grandi costoloni ed a vòlte incrociate dell'unica navata. All'intorno di questa vi son le cappelle e al di sopra di esse girano delle logge, che in apposite nicchie contengono alcune statue, sulle quali occorre che io mi trattenga un poco.

1) Ora son totalmente scomparsi, ma si ricorda che uno di questi stemmi appartenne alla famiglia Uberti.
2) I lavori furono eseguiti dal capo-mastro Pacifico Andreani, di Mantova.

Le statue di cartapesta.

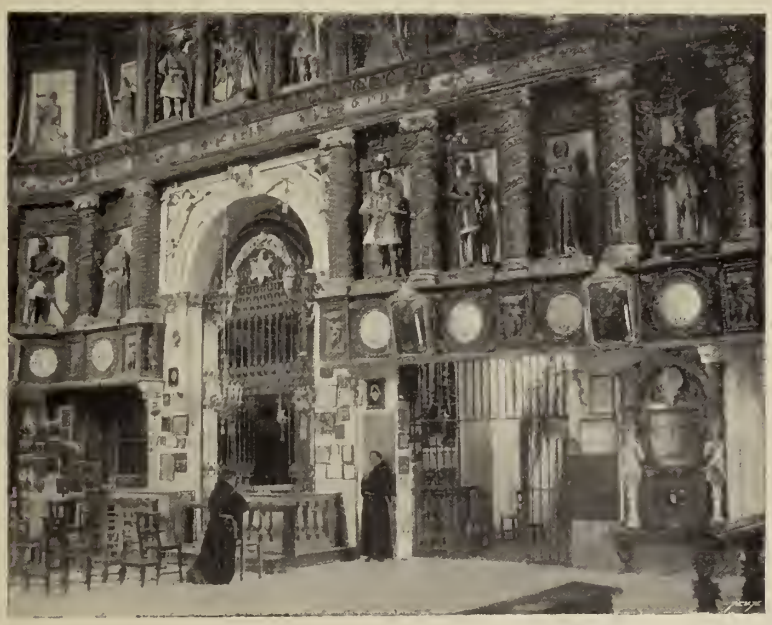
Nel 1517, un frate del convento delle Grazie, Francesco da Acquanegra, non sapendo dove mettere gl' innumerevoli voti in cera, che si offrivano in dono alla Madonna titolare del santuario, pensò di fondere la suddetta cera e di unirvi una mistura che la rendesse resistente ai grandi calori, onde potesse servire a formarne ornamenti per la chiesa. In primo luogo fece lavorare al tornio più di sessanta colonne in legno e unendo a queste i relativi capitelli, cornicioni e basi formò una brutta baracca che alcuni cronisti dal gusto depravato, ebbero la temerità di classificare come opera di buono stile corintio. Ma ciò non è niente al confronto delle lodi che si profusero alle famose statue, che - illustrando le grazie ricevute dalla Vergine - son poste entro le nicchie del colossale baraccone. Il Cadioli - un'artista [1] - fu de' primi a lodare gli ornamenti che formano l'accennato baraccone e le statue di cera; il Susani - un'altro artista [2] - lasciò scritto « che nelle ben intese logge sono collocate delle statue elegantemente vestite »; tutti gli scrittori moderni che parlano del santuario, lodano e descrivono le statue in cera della chiesa, mentre quelle grotteste figure son formate di cartone, stoffe usuali e pezzi di legno. Così vien scritta la storia [3]! Io che volli vedere e toccar con mano - come molto praticamente faceva s. Tommaso - notai che tre soli dei molti fantocci e alcuni Angioletti, son rozzamente scolpiti in legno. Notai pure che armi ed armature son formate di carta pesta o di striscie di tavola, e che un solo spadone a due mani, all' italiana, è veramente antico. Quando il visitatore entra per la prima volta in questo santuario e vede, nell'ombra della navata, la esposizione permanente di quelle goffe marionette, prova, più che spesso, un senso di paura, che poi si tramuta in una gran voglia di ridere; perchè mai si vide in un tempio cosa più amena di questa. Credo superfluo aggiungere che la maestà del luogo e la sua architettura, ne escono assai malconcie.

Anni or sono i Francescani proposero al ministero della istruzione - giacchè il convento delle Grazie è classificato tra i monumenti nazionali - di abbattere le logge che padre Francesco ornò con una infinità di cuori e di mezzi limoni in cera [4], e i grottesti fantocci, onde ridonare al tempio la gotica purità. Ma il ministero, male informato, rispose che non permetteva fossero distrutte quelle figure, le quali, *abbenchè modellate in cera*, erano importantissime per la storia dell' arte! L'attuale rettore del convento - padre Basilio - ritornò recentemente alla carica, facendo rilevare che la chiesa, il *monumento nazionale*, è deturpato da quella

1) Era pittore, architetto, critico d'arte e direttore della Reale Accademia di belle arti in Mantova.
2) Fu pittore, scrittore di cose d'arte e raccolse opere antiche formandone una galleria.
3) Qualche eccezione ci fu: il Casnighi chiamò la costruzione del frate, un poco edificante e barocco ornamento. Il D'Arco la definì *curiosa*, ma cadde nel solito errore, prendendo le statue di carta per figure di cera.
4) Da questi ornamenti è nata forse la leggenda delle statue di cera, che gli scrittori d'arte accettarono senza controllare.

sfilata di marionette; e che la carta pesta, la stoffa di cotone da tre braccia a una lira, i cuori e i mezzi limoni, non sono certo ruderi o cimelî; e propose inoltre - qualora il ministero avesse insistito nella deliberazione presa - di mettere le credute statue in un capannone appositamente costruito. Fu inutile: i fantocci rimasero a guardia... del monumento nazionale.

Andiamo avanti, giacchè il tema è ardente e mi trascinerebbe oltre i confini di quella serenità che mi sono imposta. D'altra parte il cammino che ho da percorrere è lungo, e le inscrizioni poetiche poste al di sotto di ciascuna statua mi



Grazie - Fianco destro del Santuario. (fot. Premi)

invogliano a nuove ricerche. I cimelî, le armi e le statue di sommo valore e pregio, non son quelle che il ministero vuol conservare, ma bensì le altre che furono rubate in vari tempi [1] e, in modo speciale, durante la discesa in Italia del primo Napoleone. Guardiamo, dunque, quello che c'era consultando libri e documenti, e analizzando le inscrizioni in versi poste sotto alle famose statue.

Armi e ricchezze perdute.

Fin da' primi anni di esistenza del santuario, i cittadini e i forestieri lo arricchirono di oggetti preziosi appartenenti al culto, tra cui si ricordano messali miniati, calici e piatti d'oro e d'argento, e addobbi ricchissimi. Giov. Francesco Gonzaga, onde togliere il pericolo che questi preziosi oggetti offerti alla chiesa potessero sparire in qualche brutto momento, ottenne nel 1424 una Bolla pontificia

1) Nei secoli XVII e XVIII furono gli stranieri invasori che misero le mani nei tesori del santuario; nel 1825 v'entrarono i ladri comuni e tolsero il resto.

nella quale si diceva: « nessuno osi vendere od alienare ornamenti della chiesa di s. Maria della Grazie, sotto pena della scomunica ». Questa Bolla affidava i donatori e li eccitava a nuove offerte, che infatti aumentarono sempre di valore e di pregio, poichè i più grandi feudatari, che non s' inchinavano a nessuno, piegavano le ginocchia dinanzi la Vergine delle Grazie, offrendole perfino i ricchi abiti che portavano addosso.

Si legge infatti in una cronaca di Mantova [1], che la duchessa Maria Gonzaga, nel giorno 26 novembre del 1645, - « accompagnata dalla Principessa Lionora sua figlia, dalle sue Dame di Corte, e da altri, andò dalla Porta Predella fino al santuario delle Grazie a piedi, recitando divotamente il Rosario, ed altre Orazioni, per isciogliere un voto fatto a Nostra Signora, sì per la ricuperata salute del Duca suo Figlio da una ostinata febbre, sì anche per la miracolosa guarigione di detta Principessa da una mortale morsicatura di un suo scimmiotto. Il Duca convalescente andatovi in Carrozza [2], appese all' Altare di M. V. il primo prezioso manto di cui era stato rivestito nell' ingresso dell' Ordine del Redentore, e la Principessa ci lasciò in dono una bellissima Veste di Broccato d' oro ». Dalla stessa cronaca e da altri libri e documenti si apprende che la cappella della Vergine aveva le pareti di tavole d' argento ed era decorata di statue, di colonne, di candelieri, di lampade d' argento e d' oro massiccio, il cui pregio d'arte superava il valore grandissimo. Tra i voti si ricordano sedici piedi umani di grandezza comune, d'oro puro, offerti in vari anni dal marchese Cinzio Gonzaga di Palazzuolo; varie croci d'argento ornate di gioielli preziosi; un piede di croce « *d'ebano bianco mirabilmente lavorato e stimato di gran valore; un quadro tutto di radice di perla della grandezza d'un braccio per ogni parte,* » rappresentante la passione di Cristo.

Con l'andare degli anni la devozione verso la Madonna delle Grazie assunse proporzioni grandissime, e i doni d' ogni sorte riempirono la chiesa. L' Amadei - in una sua storia manoscritta di Mantova - ci fa sapere che « ogni anno, nel maggio, le confraternite si recavano unite al santuario. Anna Isabella Gonzaga, prima moglie dell' ultimo duca di Mantova Ferdinando Carlo, comandò che quel tratto di strada di miglia cinque, da Pradella al Santuario, fosse diviso in quindici parti eguali, in onore de' quindici misteri del Rosario, e in ogni divisione fosse eretto a sue spese un capitello (oratorio) con sopra dipintovi un mistero. Ne vennero costruiti due soli: la guerra del 1701 e la morte della duchessa (1703) impedirono l' erezione degli altri. »

Per quanto riguarda le armature, appresi dalle inscrizioni in versi illustranti le statue, che ve n'erano molte e complete, tra le quali alcune preziosissime. Guardiamo insieme, lettore garbato. Sotto la statua di Federico II Gonzaga si legge:

« Co' soldati il Gonzaga il voto scioglie
Salve dall' arme del Tesino in riva
E al tempio dona le guerriere spoglie »

1) Vedi il *Fioretto delle croniche.*

2) Era tale lo spirito di cortigianeria di questo cronista verso i governanti morti o vivi, che scriveva carrozza col C maiuscolo, perchè essa aveva servito al Duca!

Questi versi, secondo me, valgono un documento; e altrettanto valore hanno gli altri che son posti sotto la statua equestre d' un soldato di Borbone - scampato dalla feroce pugna avvenuta sotto Pavia nel 1525 - i quali dicono:

« Dalla cruda tenzon sotto Pavia
Or che per tua pietà salvo ritorno
Quest'armi accogli e la sembianza mia. »

E sotto la statua di un guerriero in completa armatura (di carta pesta, s'intende), si legge:

« Tornando un dì dall'unghero paese
A te l'arme sacrando io già proposi
Viver lontan da militari offese. »

Dopo la confessione in forma poetica di quest' uomo di giudizio, troviamo altre terzine che illustrano statue di guerrieri, e ci dicono di numerosi doni di armi fatti alla Vergine. Tra le quali, le piú notevoli e interessanti dovevano essere quelle offette da Carlo duca di Borbone, per essere scampato da una imboscata de' Francesi, presso Governolo [1]. La inscrizione dice:

« Il forte braccio e la cervice altera
Che a niun volle piegar Borbone invitto
Quivi umilia a Colei che in cielo impera. »

Le cronache ci fanno sapere che la ferrea armatura dell' indomabile guerriero, fu collocata sopra la cappella della Madonna; ma dopo due anni venne tolta e posta in altro luogo perchè l'altero Duca, dopo essersi umiliato *a Colei che in cielo impera*, si mosse in armi contro il suo rappresentante in terra - il pontefice - spingendosi fin sotto la mura di Roma, ove morì *ribelle a Dio,* come fu scritto in altra epigrafe. Noterò in ultimo una terzina in cui si ricorda un guerriero di Goito. Esso combattè in duello col valoroso capitano Cesare di Napoli, avendo per campo la piazza di s. Pietro in Mantova. La *singolar tenzone* terminò con la vittoria del guerriero di Goito, che donò l' armi alla Vergine [2].

Ed ora di tutte quelle ricchezze incalcolabili, di tante preziose opere d'arte, restano solo gl'indecenti fantocci che non si vogliono abbattere, tra i quali - notiamolo per finire - v'è *quel Giovannin de la mazzola* [3], che stimola giornalmente l' ilarità del popolo.

---

1) È noto che Carlo Borbone si era ribellato al suo signore Francesco I re di Francia. Il fatto d'armi accadde nel 1525.

2) Al proposito di questo duello, il Donesmondi nella sua « Istoria ecclesiastica », racconta:
« Avvenne quest'anno (1521) in Mantova un notabil fatto, se non più tosto vogliam chiamarlo miracolo « della gloriosa Vergine; e fu, che essendo un certo tale da Goito, provocato da Cesare da Napoli, famo- « sissimo capitano (i cui fatti sono descritti da Luca Contile) hebbero ambidue licenza dal Marchese di ter- « minare le lor differenze in isteccato, (come s'usava all'hora) sù la piazza di San Pietro. Perlochè essendo « comparsi alla presenza di tutta la Città armati da capo a' piedi, con un'alabarda in mano, mentre per molti « rispetti attribuiva ogn'uno la vittoria a Cesare; quell'altro avendo fatto un cordialissimo voto alla Madonna « delle grazie, al terzo colpo restò vincitore, cacciandosi sotto l'inimico, che gli chiese la vita in dono, e « egli cortesemente gliela lasciò, con sua molta lode. Onde non ingrato di tanto favore, fece porre la propria « statua *con listesse arme indosso* nella sodetta Chiesa, con un breve sotto, contenente il fatto... »

3) Rappresenta un uomo armato di un colossale martello, che sta in atto di schiacciare la testa a un condannato.

Sculture.

La chiesa aveva in origine tredici altari, simboleggianti i dodici Apostoli ed il Salvatore; ora, compreso quello maggiore, son dieci e per quanto riguarda lo stile, non sono uniti da quello spirito di fratellanza, che fece degli Apostoli una famiglia. Anche le cappelle son differenti tra loro per le dimensioni e per lo stile, quindi - dovendo restaurare il tempio e ridonargli veramente la sua *primiera gotica antichità* [1] - bisognerebbe dar loro un assetto uniforme, secondo lo stile e la struttura del tempio. Appena entrati in chiesa, nella prima cappella a destra, si vede il bel mausoleo in marmo di Baldassarre Castiglioni, l'autore del *Cortigiano*, eseguito su disegno di Giulio Pippi. È scritto che il Castiglioni morì a Toledo, in Spagna, vescovo d'Avila; ma - secondo il suo volere - fu sotterrato in questa chiesa ove l'aveva preceduto la giovane moglie, da lui teneramente amata. Il Romano, disegnando questo monumento, volle ricordare l'amicizia e la riconoscenza che lo legavano al defunto, per le cui premure ottenne il lauto incarico presso la Corte Gonzaga. Il mausoleo è di una ammirabile semplicità e, ciò nonostante, sorge imponente e grandioso. È tutto in marmo rosso con alcune parti in bianco, intrecciate a guisa di fascie. All'estremità superiore del monumento si vede, in atto di predicare alle turbe, la figura slanciata e severa del Nazzareno, scolpita maestrevolmente in legno. L'epigrafe fu scritta da Pietro Bembo.

Un altro bel monumento è quello della famiglia mantovana dei marchesi Ippoliti di Gazoldo [2], che si trova murato nella prima cappella a sinistra; ma viene di molto superato in grazia dal piccolo mausoleo eretto alla memoria di Bernardino Corradi - opera del 1489 - che si vede nell'ultima cappella a sinistra. Il D'Arco dice: - « Antico e cospicuo negli annali patrii si registra il nome « de' Corradi, onde vuolsi che sia derivata la famiglia Gonzaga. Bernardino - al « quale la pietà della consorte eresse il monumento - fu figlio di Lodovico, let- « terato preclaro. Bernardino fu uomo di grandi virtù. » (Così nei Monumenti trascelti). Noto, in ultimo, un monumento funebre di piccole dimensioni, ma di indiscutibile bellezza, sfuggito alle ricerche degli scrittori d'arte. Si trova nell'andito che precede la sagrestia, ed è dedicato alla memoria di Hieromino Stanghae.

Tra i monumenti si potrebbero classificare l'altar maggiore e il tabernacolo, che nel 1646 fece erigere Maria Gonzaga, vedova del duca Ercole di Guastalla, in memoria del consorte, seppellito in questo santuario. Ma nonostante le sue

1) Nel 1858 venne restaurato tutto il santuario e dopo tali lavori il Pellegretti scrisse che si era *ridonata al tempio la sua primiera gotica antichità*. Non so come egli facesse a scrivere questo giudizio, considerando che il coro e le cappelle son di stile barocco ed hanno gli archi tondi; e la chiesa è per metà nascosta dalle famigerate statue.

2) Il paese da loro abitato - distante pochi chilometri dalle Grazie - conserva il nome di Gazoldo degli Ippoliti. Questa famiglia emigrò da Roma e si stabilì nel Mantovano durante l'impero di Decio e dopo il martirio di s. Ippolito, la cui immagine - dipinta dal bresciano Lattanzio Gambara - si vede nella cappella stessa.

proporzioni colossali e la ricchezza de' marmi, non attrae le simpatie degli artisti. I rimanenti altari e la cappella della Madonna delle Grazie - riedificata nel 1856 su disegno dell' ing. Angelo Campi - hanno profusione di marmi ricchissimi, ma non meritano un cenno speciale.

Pitture.

Restano da vedersi le pitture, delle quali sarà bene ricordare in primo luogo quelle che andarono perdute, per colpa dei vandali indigeni e stranieri. Nel cortile grande dell' attuale convento, sotto il loggiato che ne cuopre due lati, in un corridoio interno che unisce il chiostro alla chiesa, e nell'elegante loggia esterna sulla quale s' innalza la facciata del santuario, vi sono molti affreschi di pochissimo merito artistico, i quali, secondo la leggenda, furono dipinti da un frate.

Il Donesmondi assicura che il refettorio era tutto dipinto dall'*istesso* che eseguì gli affreschi del claustro grande; e il Pellegretti scrive che le pitture del convento erano belle, e soggiunge: « L'autore ne è ignoto, ma sappiamo che nel « 1500 un frate di professione laico e semplice della provincia di Milano, si ritirò « in questo convento. E siccome egli era valente pittore, invitato dai frati dipinse « nel refettorio la crocefissione di N. S. G. C. con tanta valentìa e maestrìa d' arte « che era cosa - assicura lo storico - meravigliosa a vedere e impossibile ad imi- « tarsi. Dipinse nel dormitorio sopra ogni cella un santo della Religione Fran- « cescana, una piccola ancona sopra il lavatoio di sagrestia, ed un' altra ancona « di s. Lodovico in chiesa; dipinse per ordine del padre guardiano di que' tempi « tutto l' inclaustro grande ove ci sono le stanze della foresteria, riuscendovi così « bene che - soggiunge il Pellegretti - a giudizio de' più intelligenti, quelle pit- « ture potevano stare a paragone di quelle molte pregievolissime » de' migliori artisti d' Italia. Da questo nasce spontanea una osservazione: o gli affreschi che rimangono sono di un altro, che ebbe l' audacia di ricoprire quelli già esistenti, o il Donesmondi e il Pellegretti presero una solenne cantonata, lodando ciò che non ha merito. Per conto mio noterò che le pitture rimaste hanno gravi errori di prospettiva e di proporzioni, e son condotte con meschina ingenuità di tecnica; perciò non possono essere posteriori al 1500. Caso mai, quando non si sapesse che il frate operò in quel secolo, si riterrebbero parecchio anteriori. Ciò mi porta a concludere che, probabilmente, il frate pittore fu uno solo e non perito nell' arte del secolo suo; quindi ritengo che il Donesmondi e il Pellegretti abbiano invano suonata la tromba della fama, giudicando quelle pitture meravigliose e *impossibili ad imitarsi.*

Abbiamo anche il ricordo di un grande quadro rappresentante la *Madonna della Misericordia* con altre figure, dipinte nel refettorio (nel 1425) dal pittore

Giovanni de' Corradi da Cremona. Sappiamo che era eseguito *con oro e colori fini* e che fu distrutto quando si ampliò il convento. In chiesa, nella stanza che ora serve d'ingresso alla sagrestia, e che prima era riservata al culto di s. Francesco, si vedeva dipinta la vita e la morte del Santo; e nella cappella dedicata a M. V. ed a s. Lodovico - come ci fa sapere il Pellegretti - « vi erano dei bellissimi medaglioni a fresco del Pordenone, ma vennero coperti dal bianco di calcina, da chi non ne conosceva il pregio; però, quattro de' quali, si conservano ancora e sono mirabili ». Gli altri, naturalmente, restano sotto la calce ad aspettare tempi migliori.

Fra la massa enorme dei voti dipinti dai barbari della tavolozza, il Cadioli ne citò uno di artista valentissimo, del Feti, rappresentante un condannato alla forca; e disse che il quadro era eseguito « con tanta forza ed intelligenza, che forse non si può dar la maggiore nel più ragguardevole soggetto ». Lascio a lui la responsabilità del giudizio, perchè non ebbi la forza d'animo di esaminare quella galleria di mostruosità, che toglierei dal tempio. La fede, in questo, non c'entra, perchè i voti alla Vergine si fanno col cuore, mentre quei dipinti rappresentano una ostentazione superficiale del sentimento religioso, e un insulto all'arte. S. Francesco d'Assisi, probabilmente, ragionava così.

Le buone pitture che ancora rimangono nel santuario, sono: il *s. Sebastiano del Monsignori*: il *Martirio di s. Lorenzo* di Lorenzo Costa (juniore), e l'*Assunta* del suddetto Costa. Il s. Sebastiano del Monsignori ebbe apologisti quali il Vasari - che ne parlò a lungo tessendovi una storia interessante - e il Pozzo; ora, nello stato deplorevole in cui si trova, non è troppo facile farne un esame. Ma confrontando la maniera di colorire sviluppata in questo quadro, con l'altro - la *Caduta sotto la croce* - esistente nell'oratorio della Scuola segreta a Mantova [1], trovo nel primo maggiore vigoria e più sicurezza d'impasto. È un vero peccato che questo bellissimo dipinto, d'uno de' più valorosi allievi del Mantegna, sia tenuto nel più miserando abbandono. Il *Martirio di s. Lorenzo*, di Lorenzo Costa (juniore) ha i noti pregi e difetti della sua tavolozza. Nel complesso è un buon dipinto, e vi sono delle parti di nudo e di scorcio veramente interessanti. L'*Assunta*, attribuita a Lorenzo (juniore), situata nel coro della chiesa, merita un cenno speciale. Il grande quadro venne eseguito per ordine di Ferrante Gonzaga, che volle vi fosse dipinto in basso il suo ritratto, insieme a quello d'Isabella Capuana sua moglie. Abbenchè la tela, in causa del suo deperimento, abbia subìto il martirio di un radicale ritocco per mano del pittore Razzetti, pur tuttavia conserva assai il suo carattere primitivo. Attenendosi a quanto ne scrissero fino ad oggi, bisognerebbe ritenerlo un capolavoro; ma con buona pace degli apologisti, io non divido punto i loro entusiasmi. Il Capilupi - nella citata monografia sui *Francescani a Mantova* - è l'ultimo che ne parla; perciò il suo giudizio rappresenta la somma

1) Vedi descrizione dell'oratorio suddetto.

dei moltissimi che si stamparono sul quadro che esaminiamo. Egli scrive: « Gli « intelligenti la giudicano (l'Assunta), lavoro di Lorenzo Costa mantovano, scolaro « di Giulio Pippi.... Questo dipinto presenta l'Assunzione gloriosa al cielo della « Beatissima Vergine. Essa è sostenuta da un coro d'angeli, vagamente eseguito. « Nel corpo del quadro si veggono gli Apostoli in vari atteggiamenti, altri si « abbassano a riguardare il sepolcro di questa Santissima, altri sono rivolti a Lei « che s' innalza verso il cielo ».

« All' ingiù di quest' ancona, ed alla destra vedesi un personaggio in mezza « figura, avente la spada al fianco, ed appeso al collo l'ordine del Toson d'oro, « e di contro pure in mezza figura una gentildonna. Queste due persone rappre- « sentano le effigi rispettive di Don Ferrante Gonzaga e d'Isabella di Capua sua « consorte, che commisero il lavoro al celebre Costa. Siccome nelle divisioni dei « beni aviti e paterni, la Corte di Curtatone venne assegnata con altri stabili, dal « marchese Federico al detto Don Ferrante suo fratello, così questi divenuto pos- « sessore di questa Corte che comprendeva da se stessa *Ab antiquo* il terreno sul « quale fu eretto il Santuario, trovò doveroso di condecorarne l'ara maggiore con « un dipinto che non fosse indegno di chi lo commetteva ».

Ho voluto riportare quasi per intero questo accurato cenno - più storico che artistico - del distinto scrittore, perchè in esso corrono due giudizi a mio parere non troppo esatti. Il Capilupi scrive che il dipinto fu commesso al *celebre Lorenzo Costa*, l'allievo del Pippi, mentre nella famiglia Costa vi fu un solo pittore che ebbe vera celebrità e si chiamò Lorenzo, ma nacque a Ferrara, venne a Mantova avanti di Giulio e fu zio di quel Lorenzo (juniore) di cui parla il Capilupi. Ma nè meno il nipote del grande pittore ferrarese fu allievo di Giulio, poichè quando egli morì - è bene ripeterlo - Lorenzo *il giovane* aveva appena dodici anni.

In altro luogo il Capilupi scrive che la Vergine « è sostenuta da un coro d' angeli, vagamente eseguito. » Io non pretendo menomamente d' imporre all' egregio scrittore il mio giudizio, ma non posso esimermi dall' osservare che la parte mediocre di questo quadro è costituita appunto dal gruppo degli Angeli e - peggio ancora - dalla Madonna, la quale ha le forme di una contadina gonfia dalla malaria, e non trasfonde in chi la guarda il menomo sentimento di devozione. Anche la meravigliosa *Assunta* del Tiziano, che si conserva a Venezia, ha forme e colorito - come taluni scrissero - d' una bella contadina del Cadore, e non può classificarsi tra le figure rifulgenti di un arcano misticismo; ma - volere o no - è una meraviglia pittorica che innalza i cuori. Sia pure che il Tiziano abbia preso per modella una contadina, ma la Vergine che egli fece assurgere al cielo, lasciò sulla terra la sua spoglia mortale. Nel quadro del Costa tutto questo non avviene. È vero che da esso al Tiziano corre un abisso, ma ciò nonostante si poteva pretendere assai di più dal giovane Lorenzo, che gli scrittori benigni insistono nell' onorare con una celebrità, non confermata dalla moderna critica

fatta a base di raffronti e non di aggettivi. A mio credere invece la parte buona del quadro è l' inferiore, assai movimentata e ben dipinta, in cui sono i due ritratti dei coniugi Gonzaga, pieni di forza e di grazia. Forse il pittore tenne più a rendere la effigie del suo mecenate e della moglie, che quella ideale e mistica della Vergine, seguendo l' esempio di tanti pittori e scultori che operarono dal XV secolo in poi.

La corsa attraverso i secoli e le vicende artistiche del tempio, è terminata; usciamo all' aperto, giacchè la chiesa si nasconde nell' ombra e gl' immobili fantocci assumono le forme di spaventose furie. Al di fuori, sulla polverosa via che porta alla ridente Asola, il sole rosseggia tra due immensi cipressi, e la campagna sembra addormentarsi sotto l' ultimo bacio fecondatore.

« L'ombra discende già su la pianura 1)
e discende il silenzio. Un gran fulgore
ha l'estremo crepuscolo, e l'oscura
notte lo cinge, poi che il giorno muore.

Un mistero è ne l' aria e parla al cuore;
ogni albero dell'uomo ha la figura,
hanno sguardi le stelle; ogni rumore
rivela una vivente creatura.

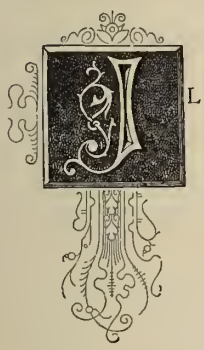
Poi s'ode un suono lento di campane;
pochi rintocchi, ma sembrano un coro,
voci di pianto e voci di preghiera... »

e lo sciame alato, che s'addormiva nel folto degli alberi, si ridesta canoro e manda l' ultimo saluto a l' ultimo guizzo di luce.

1) Parte di un sonetto che il mistico tempio di Assisi inspirò ad Angelo Conti.

Basilica di s. Benedetto Po

Origine del tempio.



Il tempio e il chiostro famosi di s. Benedetto Polirone - come furon chiamati nel passato - invogliarono i cronisti a rintracciarne e tesserne l' importante istoria. Ne troviamo larghi cenni nel Muratori; ne parla Benedetto Lucchini nella sua cronaca, che vide la luce a Mantova nel XVI secolo, ma più che altri se ne interessò Benedetto Bacchini, ne suoi cinque volumi stampati a Modena nel 1696, e in quello, ancora inedito, che si conserva nell' Archivio storico Gonzaga. Le ricchezze veramente regali del chiostro ebbero pure dei cronisti fedeli: il Montfaucon [1] e il Mabillon [2]. Non è mio compito parlare della badia notandone i principali avvenimenti, il progresso e la rovina finale; ma in ogni modo, dopo il poderoso lavoro del Bacchini, sarebbe come sfondare una porta spalancata. Perciò le mie note artistiche riguarderanno esclusivamente il tempio, e saranno note di dolore e di risentimento, poichè la superba basilica è tenuta nel più completo abbandono [3].

La storia del monastero di s. Benedetto si collega strettamente a quella di Mantova, per due fatti importantissimi: i Canossa dettero vita e forza al cenobio, e da esso, poi, ebbe origine la potenza dei Gonzaga. Noi sappiamo, infatti, che

1) *Diario italico*. Cap. III.
2) *Museo italico*. Parte I.
3) Il chiostro ha un magnifico loggiato che si restaurò per cura dell'Ufficio d'arte. Gli archi erano stati murati dai Francesi.

Tebaldo di Canossa - marchese di Ferrara, Modena e Reggio e primo dominatore di Mantova - nell'anno 984 [1] donò ai Benedettini un' *isola* posta tra il Po e il fiumicello Lirone, sulla quale esisteva già una cappella dedicata a s. Benedetto. I monaci vi costruirono la chiesa e il monastero, che essendo allora lambito dai due fiumi, si chiamò s. Benedetto Polirone. Sappiamo, inoltre, che l'abate Giovanni - il quale secondo gli storici resse la badia sul finire del secolo XIII - nell'anno 1287 fece la investitura dei fondi di Gonzaga, Polesine, Guardagnaga, Bondeno ed altre terre alla famiglia Gonzaga, che in tal modo cominciò la fortunata ascesa al potere. Si noti, pure, che Bonifacio e Matilde Canossa presero tanto a proteggere i monaci benedettini di Polirone, che il loro convento divenne ben presto uno dei più ragguardevoli e potenti dell'Ordine. Forse Matilde, nei mistici silenzi delle oscure navate, pensò quella famosa donazione, per cui la Chiesa divenne ricca di sterminati possedimenti [2]; forse la pia signora desiderò dormire l'eterno sonno in quel luogo di pace, che le forti mura difendevano dalle ire dell'onde irrompenti; qual simbolo delle affannose lotte della vita, che si assopiscono sulle porte vegliate dei monasteri. - « Io cerco la pace » - disse il Poeta, sorgendo come un ombra bianca all'entrata del cenobio fiorentino. La vita, come l'onda, lo aveva sospinto verso il silenzio – « Io voglio qui la mia tomba » - deve aver sussurrato Matilde, mentre la chiesa si ammantava di tenebre. E l'ebbe, ma il suo voto non fu legge: l'eterno riposo fu vana parola: il corpo di Matilde – sottratto clandestinamente alla chiesa di s. Benedetto - trovò sepoltura nel s. Pietro di Roma [3]. Carlo VIII di Nevers, duca di Mantova, il clero e il popolo di s. Benedetto, protestarono invano: il corpo di Matilde restò a Roma: l'abate Andreasi godè il premio della notturna violazione, dell'incredibile furto di quei resti mortali, resi sacri dalla storia e dall'affetto di un popolo.

Nè meno l'urna che racchiuse le ceneri di Matilde, fu rispettata: non era una perfezione artistica, ma destava le maggiori cupidigie per la ricchezza dei marmi e delle decorazioni. Dopo che venne soppresso il monastero, ci fu chi pensò di venderla, e nel 1812 il conte Triulzio Barbiano ne trattò l'acquisto volendola porre nella sua villa di Belgiojoso... come fosse un uccelliera o una vasca con giuochi d'acqua! Infatti egli riuscì a trasportare la parte superiore del mausoleo, ma quando si trattò di togliere dal suo posto la ricca bara di alabastro orientale, che posa sopra a quattro leoni di marmo di Verona, il popolo si

---

1) Nel *Fioretto* ecc., è registrato il 1003, ma i più son concordi nello stabilire la data da me trascritta. A questo proposito il D'Arco scrive: « Secondo l'opinione del Muratori, il convento di Polirone fu fondato nel « 961, quando Adalberto Canossa ricevette dal preposto Martino da Reggio il possesso dell'isola di Polirone e « sovr'essa vi murò una chiesa affidandola a poveri frati; o secondo noi quando posteriormente di poco ciò « avvenne per opera di Tebaldo pure di Canossa. »

2) Essa, donando tutto alla Chiesa scriveva: « *Pro remedio animae meae et parentum meo dedi et obptuli Ecclesiae « Sancti Petri, per interventum domini Gregori Papae VI omnia bona mea jure proprietario.* »

3) Sotto la data del 1634, nel *Fioretto delle croniche* si legge: « Sulla fine di quest'anno, essendo Abate di s. Benedetto Polirone D. Ippolito degli Andreasi, egli fece estrarre di notte tempo dalla sua antica Arca il Corpo della Gran Contessa Matilde, e lo portò a donare al Papa Urbano VIII, che gratificollo del Vescovado di Terni. Il Papa onorò il corpo di Matilde con sontuoso Sepolcro in S. Pietro di Roma. »

ammutinò e fece bene, e l'urna [1] rimase nella basilica. La *Grande Contessa*, la potente feudataria, non avrà certo pensato che le sue ceneri potevano fruttare una sede vescovile, e la sua tomba un pugno di scudi!

I frati miniatori.

Dobbiamo procedere per ordine storico, perciò avanti di parlare delle ricostruzioni del tempio, è necessario intrattenerci sulle meravigliose miniature, che furono operate nel monastero di s. Benedetto. Sembra che l'arte della miniatura vi fosse introdotta nel secolo X [2], cioè appena venne terminata la badìa; ma le maggiori opere si produssero nel mille e cento, quando fra Desiderio da Montecassino si pose a capo di quel movimento artistico, che si propagò come scintilla fecondatrice nell' Ordine di s. Benedetto. Da quel tempo, fino a che la stampa e la incisione presero il posto delle arridenti miniature, e le candide pagine cartacee sottentrarono alle brune pergamene, i monaci di Polirone, nei silenzi austeri del convento, composero quelle visioni gentili, che illustrando la preghiera la rendono più suggestiva e bella.

« Ne la bianca celletta disfavilla
il vespro d'oro; stà sovra il leggio
il trattato de li Angioli di Dio,
al cui minio dorato il sol scintilla.

« Ed il monaco ha fisa la pupilla
su le miniate istorie: al guardo pio
de l'asceta sorride, ne l'addio
del cieco mondo, un'oasi tranquilla [3] ».

L'eco del mondo non penetra nella candida cella tutta sole e fiori: l'ultimo guizzo di luce par che si attardi sulle pagine festose, in cui le celesti visioni sfumano nei fondi d'oro. In quel silenzio mistico, durante i giorni operosi, il frate curvo sulle pergamene perlacee, vi trasfonde l'anima sua. La vita del Nazzareno si svolge intera, dal primo infantile sorriso, all' ultimo lamento: dalla povera capanna affollata di persone care, al Golgota, sonante d'armi nemiche. Uscirono dal nostro cenobio le miniature del *Virgilio?* ... [4] quelle soavi creazioni, che illustrano le *Georgiche* con le tinte vaporose dell' alba?

L'attività artistica dei frati alluminatori di s. Benedetto Polirone, fu grande e feconda di splendide opere. Dai primi Messali, in cui la esecuzione accurata delle piccole cose faceva trascurare l' insieme, fino al Breviario del 1449, quei Benedettini si tennero al corrente d' ogni progresso, d'ogni novella forma d'arte;

1) Ora si trova nell'antisala della sagrestia: il coperchio che chiude la bara, com'è facile comprendere, non è il suo.
2) Alcuni, parlando di un codice manoscritto e miniato dai frati di Polirone - *Isidoro Liber sententiarum* - che ora si conserva nella Biblioteca di Mantova, lo vogliono del secolo IX. Ciò è impossibile perchè il monastero fu edificato sulla fine del sec. X.
3) Tommaso Nediani - Versi già citati.
4) Si conserva nella Biblioteca Vaticana.

cosicchè la storia delle opere compiute nella badìa di Polirone, si collega a quella delle altre regioni italiane - e specialmente dell'Italia meridionale - che in virtù dei Benedettini, trasfusero nelle miniature l'anima di un popolo artista e poeta. Quel tesoro di pergamene alluminate, che arricchiva il monastero di s. Benedetto, andò perduto in gran parte. Alcuni Corali e Messali furon sottratti dai frati [1] allorchè seppero vicina la loro soppressione: altre opere miniate le portaron via i Francesi: altre ancora vennero vendute da chi aveva libertà d'azione nel vecchio monastero [2]. Ma per fortuna della storia d'arte di Mantova, alcuni manoscritti miniati di Polirone, trovaron salvezza nella Biblioteca cittadina. Essi, con le pagine brune alluminate d'oro, illustrano le glorie dell'arte paziente, uccisa dalla stampa: ci trasportano col pensiero nelle candide celle della secolare badìa, ove i frati, ardenti di fede, lavoravan curvi e silenti sulle storie miniate.

Antica e interessante è l'illustrazione che adorna il codice in cui sono trascritti gli *Evangeli di s. Matteo*. È formata d'un intreccio ornamentale, e di figure rozzamente disegnate e panneggiate, che - secondo il D'Arco [3] - ricordano quelle della Bibbia di S. Paolo, pubblicate dal D'Angincourt [4]. Ma la miniatura degli *Evangeli* è più corretta e si ritiene del secolo X, mentre la iniziale della Bibbia citata rimonta al novecento. Il D'Arco, osservando la figura del *Petrus abbas* dipinta nel monastero di Polirone, immaginò che *si fosse inteso rappresentare il primo abate del monastero;* e - con la guida del D'Angincourt - rilevò che pur « sopra « ad un Calendario (conservato nella Biblioteca Vaticana) si vede disegnato il su- « periore monastico; ed in un altro dei Benedettini di Montecassino - operato nel « secolo XI - vi fu ritratto l'abate Giovanni offerente il suo libro a s. Benedetto. » Io son del parere del D'Arco, e ritengo che gli *Evangeli di s. Matteo* sieno opera dei monaci di Polirone, i quali fin dal giorno in cui ebbe vita il loro convento, si esercitarono a illustrare le sacre e le profane scritture.

Il codice *Summa de paenitentia Burchardi*... eccetera, è illustrato con la figura dello scrittore, la quale ha il carattere delle pitture di gusto bisantino, eseguite nell'undicesimo secolo. Anche assai prima di quel tempo si usò di riprodurre nei manoscritti il ritratto dell'autore dell'opera; e Marziale, mentre ringrazia Stertinio « *che ha voluto collocare il mio ritratto nella sua biblioteca* [5] » ce ne dà certo una prova. Del resto anche Seneca ebbe a scrivere che « gli piaceva vedere i ritratti degli autori uniti ai loro scritti [6] ». Per quanto riguarda lo stile della

---

1) Il priore Mauro Mari fece bottino di quadri e Codici, trasportandoli nel monastero di santa Giustina a Padova. Il mantovano Volta riuscì a salvare dalle mani dei monaci le opere miniate, che si conservano nella Biblioteca di Mantova.

2) Io so che dopo il 1870 fu contrattata la vendita di due magnifici Corali per il prezzo di lire seimila, che dopo un giorno o due fruttarono ventiduemila lire! Sarebbe interessante la storia di questa vendita, ed è proprio un peccato che mi sia impossibile raccontarla.

3) Ne pubblicò il disegno nell'opera *Delle arti e degli artefici.*

4) *Storia dell'arte.* Milano 1825.

5) *Qui imaginem meam ponere* in *bibliotheca sua voluit* - Libro IX, praef.

6) Andrea Lefèvre e Luigi Viardot. *Le meraviglie delle arti.* Vol. 2. Pag. 76. Ediz. Treves, Milano, 1882.

miniatura, è da notarsi che introdotto in Italia il magnifico *Menologo* [1] dell'imperatore Basilio II - ricco di circa quattrocento illustrazioni sacre e profane - crebbe e si allargò la passione per la maniera bisantina, della quale troviamo larghe tracce nei più antichi codici di s. Benedetto.

Non parlerò di tutte le miniature del monastero di Polirone conservate nella Biblioteca di Mantova, perchè i simboli, gli Evangelisti con teste di animali, e le allegorie, mi trascinerebbero in un campo troppo vasto; ma occorre che io descriva il frontespizio di un Messale, in cui è rappresentato il *Crocifisso* con altre figure. Il Redentore è confitto in croce con quattro chiodi, cioè, non ha le gambe riunite come si usò rappresentarlo dopo il XII secolo, per obbedire forse ad un pensiero estetico dapprima non concepito. Perciò non è difficile supporre che la miniatura sia stata eseguita verso il mille e cento, nel secolo che si voleva chiamare dei Benedettini, pei trionfi da loro riportati nell'arte del miniare. Arte che dava paradisiache visioni e altissima fama, da cui derivava spesso l'orgoglio: arte che rese boriosi Franco Bolognese e Oderisi da Gubbio, dal Poeta cacciati nel *Purgatorio* ad espiare la loro immodestia.

Miniatura del Psalterium David già esistente nel convento di Polirone. (fot. Crotti)

Nel frontespizio che esaminiamo vi sono due figure d'importanza storica, perchè è molto probabile che esse riguardino la contessa Matilde; il D'Arco lo suppose, io lo credo fermamente. La pia donna, in vesti regali e coronata, raccoglie con devozione il sangue che esce dall'ampia ferita del Redentore, aperta dal colpo di lancia dell'Isaurico. « Quella « donna regale - scrive il D'Arco [2] - non le- « gandosi naturalmente alla narrazione evan- « gelica del fatto, si può supporre che dal « pittore fosse stata introdotta a rappresentare « Matilde di Canossa, forse la committente di « quel lavoro ». E soggiunge: « Nè di questa « allusione soltanto pare che qui si acconten- « tasse l'artefice, ma continuando l'immagi- « nato poema ad onore di Matilde tentò ancora « di esprimere simbolicamente le virtù morali « di questa signora; quindi pose a sinistra « del Crocifisso un'altra donna cogli occhi bendati che stringe amorosamente « un agnello.... indizio di innocenza e di fede ». Senza tener dietro alle altre

1) Contiene varie preghiere per ciascun giorno dei primi sei mesi dell'anno. Le figure rappresentano templi, animali, case, armi, mobili eccetera. Le miniature portan le firme di Pantaleo, Michele Blanchernita, Simone, Michele Micros, Georgios, Menas, Nestore e Simeone Blanchernita. Questo prezioso *Menologo* passò dalle mani di Lodovico Sforza in quelle del cardinale Paolo Sfondrati, che ebbe la felice idea di donarlo alla Biblioteca Vaticana. Il pontefice Benedetto XIV ne permise la riproduzione.

2) *Delle arti e degli artefici.*

argomentazioni del critico, osservo per conto mio che il simbolo dell'agnello accompagna spesso l'immagine di Matilde: lo vedremo esaminando una terracotta di Felonica e altrove. Perciò è da ritenersi che il frate miniatore abbia voluto rendere omaggio alla donna che donò i suoi tesori alla Chiesa: che abbelli e rese potente e ricca la badia di Polirone.

Fra i codici del monastero conservati nella Biblioteca mantovana, v'è pure un *Psalterium David* in pergamena con due miniature grandi, e alcune decorazioni figurative nei margini. La illustrazione che riproduco è abbastanza allegra: i cinque personaggi par che si abbandonino alle gioie di un concerto in famiglia. David suona la lira; altri soffiano in certi strumenti, che ricordano le cornamuse e le zampogne abruzzesi; altri ancora strimpellano i mandolini e i violini..... di quel tempo. David è posto a sedere nell'ultimo piano del quadro: la sua statura, confrontata con quella dei suonatori, è una diecina di volte più grande del vero. Se gli venisse l'idea di levarsi in piedi, la sua testa e le gambe uscirebbero fuori dal volume. Lo stile della miniatura risente del gusto bisantino, ma non può ritenersi quale opera di un artista orientale; e ciò - secondo il D'Arco - per la ragione che gli strumenti suonati dai cinque personaggi, non furono in uso presso il popolo greco.

Ricostruzioni del tempio.

Dalla costruzione del primo tempio, a quella immaginata da Giulio Romano, passarono vari secoli, ma nessuno creda che in sì lungo periodo di anni non si facessero radicali innovazioni e ricostruzioni: nessuno ritenga che la prima chiesuola - resa più ampia e bella da Matilde - sia restata in piedi fino al secolo della *Rinascenza*. Il tempio e il monastero erano allora lambiti dalle acque del Po, che lentamente ne corrodeva le basi, per cui i monaci si trovavan costretti a difendere i sacri edifici dalla furia dell'onde, con opere di riparo, di ricostruzioni, di rafforzamento. I frati riuscirono a superare le maggiori difficoltà, impegnando col biondo fiume un'epica lotta; imprigionandolo quasi, tra le barriere degli argini forti [1].

La seconda ricostruzione della chiesa rimonta al 1246, e di questa noi vediamo la grande nave a sesto acuto e il finestrone rotondo della facciata, che Giulio volle conservati o non potè distruggere: di un periodo anteriore al secolo d'oro noi vediamo ancora il magnifico chiostro, che incidentemente mi piace ricordare. Nel 1500 Lucrezia Pico moglie del conte Gherardo d'Aragona, imitando gli esempi di Matilde, lasciava i suoi beni al monastero di Polirone, perchè venisse ricostruita la chiesa cadente. Erano appena incominciati i lavori, quando le ire degli uomini e quelle del cielo ne impedirono il proseguimento: le guerre,

1) Le maggiori opere di riparo - che sembrano miracolose - furon fatte nel 1449, sotto la direzione dell'abate Panunzio da Genova.

le pioggie continue, le piene dei fiumi, obbligarono gli operai ad abbandonare la nuova fabbrica, che restò in tronco fino al 1540. In quell'anno i parenti della munificente signora Pico si mossero in guerra contro i frati, ai quali - più o meno apertamente - facevan dire: o costruite la chiesa o rendete i denari. I monaci nicchiavano, ma furon destati dalla Corte romana ov' era pervenuta una protesta dei Pico; e frate Gregorio Cortese da Modena - abate del monastero - s' intese col Pippi [1] e col Briziano per la definitiva costruzione del tempio, che ebbe termine in pochi anni.

S. Benedetto Po - Esterno della basilica: disegno di G. Romano. (fot. Premi)

La vecchia chiesa di s. Benedetto aveva tre navate ed era formata a croce latina; Giulio ne rinnovò in gran parte l'architettura; aprì sulle navi laterali cinque cappelle per lato: rese isolato il coro, dietro cui prosegue la nave minore, che nel semicerchio più grande ha cinque nicchioni formanti cappelle; costruì la vasta sagrestia; eresse il magnifico pronao, chiuso ai lati da due absidi, che nella loggia e nel resto ricorda le linee classiche delle basiliche romane. La navata di mezzo - la più ampia - conserva gli archi e alcune decorazioni di stile gotico, non puro: le navi di fianco son creazioni originali del Pippi. Come già osservarono alcuni critici, esse hanno minore altezza delle cappelle, e ciò formerebbe un grave difetto da rimproverarsi a Giulio, se egli ne fosse colpevole. Ma l'uomo propone e... i frati dispongono, tant'è vero che i monaci di s. Benedetto, avendo acquistate varie colonne per costruire un' ampia libreria, imposero a Giulio di servirsene nella fabbrica della chiesa. Con un colonnato basso e con lo stile che usava il Pippi, era impossibile dare un bello sviluppo alle navi; d' altra parte

1) Il contratto fu rogato dal notaio Pier Francesco Borgoforte, l' ultimo di maggio del 1542. Le parti erano rappresentate dall' abate D. Gregorio, dai monaci graduati e da Giulio Romano, che aveva scelto il suo domicilio nelle propria casa, in via dell' Unicorno; nella quale venne studiata e conchiusa la ricostruzione del tempio.

Giulio fece sbizzarrire il suo genio nella costruzione delle cappelle, perchè nessuna cosa gl'impediva di crearle a modo suo.

Da tutto ciò resulta chiaro che il tempio di Polirone, non è un'opera interamente creata da Giulio. Egli, costretto a conservare alcune parti della vetusta chiesa,

S. Benedetto Po - Interno della basilica. (fot. Premi)

cercò di fondere lo stile medioevale col suo: volle unire il vecchio col nuovo, senza che ne resultasse un disaccordo troppo visibile. E vi riuscì pienamente, perchè i ripieghi a cui fu costretto si notano appena, e il tempio si presenta come un'opera armonica, abbenchè varia di stile. La differenza più visibile consiste nella

vòlta della nave maggiore, a sesto acuto, fiancheggiata dai colonnati ad arco tondo delle navate minori; ma le decorazioni uniformi e i magnifici soffitti cassettonati, fondono le due maniere in un insieme meraviglioso. Si può dire che tutta la chiesa è un' armonia stupenda di linee, che sembran create di getto dalla spontanea concezione d' un artista di genio. La luce abbondante che piove dalle finestre, dalle rose aperte nelle cappelle, nelle navate e nelle nicchie della galleria che gira intorno al coro, sembra che animi le creazioni plastiche del Briziano e de' suoi compagni di lavoro: sembra che dia sorrisi e palpiti alla folla infantile, che emerge con le candide membra dalle sontuose trabeazioni, recanti i simboli della fede.

È notevole in questo tempio la bellezza e la varietà dei capitelli, che Giulio creò con pensiero originale e talvolta ardito, inspirandosi sui monumenti classici romani: è pure da ammirarsi il disegno delle grandi cappelle rettangolari formate da due ordini, i quali richiamano gli stili della grande e delle piccole navi.

Anche la facciata del tempio conserva qualche traccia dello stile ogivale, come si nota osservando il grandioso finestrone rotondo che si apre nell' interno della loggia superiore, ricco di magnifica cornice marmorea. Giulio, come già scrissi, ideò il vestibolo e la loggia soprastante, imitando la grandiosità delle basiliche romane e specialmente della chiesa madre: del s. Pietro. Ma ciò che sta bene a Roma, ove il culto ha bisogno di uno sfarzo regale, stona non poco nel tranquillo paese di s. Benedetto [1], in cui non accorreranno le migliaia di pellegrini che affollavano in altri tempi la piazza s. Pietro a Roma, aspettando che tra i colossali Apostoli, sulla terrazza ornata di preziose tappezzerie, apparisse la bianca figura del pontefice benedicente. Ciò che diviene necessario in un tempio contiguo alla Corte papale, forma invece una stonatura nella chiesa dei Benedettini, eretta sulle sponde del Po, tra il verde degli alberi, nel silenzio delle terre feconde. Ma come ho già scritto in altro luogo, Giulio Pippi aveva nell' anima la sontuosità classica della sua città natia; nelle opere e anche nella vita, egli si uniformava al sentimento della grandezza romana. Perciò le sue costruzioni, invece di rispondere allo scopo per il quale venivano ordinate, rispecchiavano il sentimento dell' artista.

Ho parlato già delle belle decorazioni che si attribuiscono al Briziano, ma non tutti gli stucchi del s. Benedetto furono eseguiti da lui. Ne abbiamo una prova nella evidente differenza di esecuzione, che talvolta è proprio manchevole. Anche le cornici dimostrano la fretta che si aveva di terminare il tempio, e la deficienza degli esecutori; dimostrano - come riscontreremo pure nelle decorazioni pittoriche - che la scuola di Giulio non era formata nel suo complesso da buoni elementi. Ma i difetti e la trascuratezza dei discepoli di Giulio, quasi scompaiono in faccia ai *rimodernamenti* posteriori, dei quali si vedono le più larghe

1) Il D'Arco espresse un giudizio simile al mio, nella sua opera *Delle arti e degli artefici*. Credo che non si possa pensare altrimenti.

tracce nel vestibolo del tempio [1]. La mano dell' artista incosciente, stampò qui ed altrove la severa condanna dell' opera sua.

Mosaici.

Il mosaico è quella manifestazione d' arte che ci dà, con poche e trascurabili interruzioni, lo svolgimento completo della pittura a traverso i secoli, muovendo dalla sua sede primitiva: la Grecia. E che esso fu coltivato con grande fortuna dagli antichi, basterebbe a dimostrarlo la affascinante *Battaglia d' Isso* scoperta a Pompei, che da sola rende maggiormente profonda e sentita la decadenza artistica del secondo impero. Dopo che il doge Selvo chiamò a Venezia i mosaicisti greci, a compiere nel s. Marco quel mirabile *Battesimo di Cristo* (XI s.), che i posteri chiamarono a ragione la *pala d'oro*, l'arte del mosaico discese dalle pareti e si affermò di nuovo nei pavimenti con forme sempre più vitali, fino a che il senese Duccio (nel XIV s.) artefice immaginoso di pavimenti figurati, potè esser chiamato l' *inventore delle pitture in marmo* [2]. E Giotto mostrava agli uomini d'arte il mosaico murale della *Pesca miracolosa*, in cui la simmetria bisantina spariva per sempre, per dare luogo allo stile italiano. Da quel tempo, fino a che gli architetti Giuliano e Benedetto da Majano ebbero fama d' innarrivabili decoratori di pavimenti in marmo; e il Provenzale eseguì il ritratto di Paolo V [3], impiegandovi circa due milioni di pezzi non più grossi d' un chicco di panico, quanta gloria italica si manifestò nell' arte del mosaico: come vi corse sbrigliata la calda fantasia degli artisti! Non più le figure inanimate dei bisantini, ma un arte che ritornando alle fonti vive della natura, ne assimilava le bellezze afferrabili.

Gli artisti d' Oriente che operavano a Venezia, ed altri ancora emigrati nelle più ospitali regioni d' Italia, fecero risorgere dopo il secolo decimo l'amore per l' arte del mosaico, la quale - come già scrissi - discese di nuovo dalle pareti e si affermò nei pavimenti. Il nuovo e il vecchio Testamento, il simbolismo cristiano e l' allegoria pagana, offrirono i maggiori soggetti; andando, in questo, di pari passo con la miniatura. Noi vedemmo nel *Psalterium* di Polirone una miniatura rappresentante il *Re David circondato da musici*, e ritroviamo svolto il medesimo soggetto in un pavimento a mosaico di s. Maria maggiore a Roma: noi vedemmo gli Evangelisti rappresentati col mezzo dei loro simboli, e ciò l'osserviamo pure in un mosaico della chiesa di Tersaghi. Dopo i soggetti biblici vennero

---

1) Nel 1729, le acque del Po minacciarono nuovamente di far cadere in rovina il monastero. I frati fecero saltare con mine i macigni della smantellata Rocca di Ostiglia e se ne servirono per porre un solido argine alle acque irrompenti (V. *Fioretto delle Croniche)*.
Nel 1792, come ci fa sapere il D'Arco, « furon levati gli altari, ed accomodati i nicchioni (nella corsìa esterna del coro) giusto l'antico disegno di Giulio Romano. Nella nicchia di mezzo fu collocato eziandio il sepolcro eretto nel 1528 a Cesare Arzago. Questi lavori furono eseguiti dall'architetto Giovanni Battista Marconi, e si credono immaginati da Paolo Pozzo, suo maestro ».

2) Vedi Vasari.

3) Vedi le Note al Vasari di Jeanron e Leelanchè, nell'edizione. Le Monnier.

in voga gli astratti, buoni e cattivi. La Bontà si unì alla Crudeltà, la Scienza - prendendo forma umana - dette alla luce l'Aritmetica, la Musica, l'Astronomia e persino la Grammatica; le leggende e le novelle popolari furono illustrate a forza di pezzetti di marmo, e nel pavimento di s. Maria maggiore a Vercelli si vede una di queste favole con galline e volpe, innalzate alla gloria del mosaico. Nel s. Vitale di Ravenna, nel s. Michele di Pavia e altrove, troviamo due pavimenti che rappresentano il laberinto. Questo rompicapo assurto all'altezza di artistica decorazione, lo troviamo pure nelle pareti del Duomo di Lucca e in un soffitto bellissimo del palazzo Gonzaga di Mantova, illustrato dalla tradizione popolare.

Giacchè sono di nuovo a Mantova, ritorniamo alla chiesa di s. Benedetto Polirone: il tratto è di pochi chilometri e il treno corre con una velocità che non reca disturbi. Il tempio di s. Benedetto ha un prezioso pavimento a mosaico di grande valore storico, abbenchè non vetusto e raro come quello frammentario scoperto recentemente nella chiesa di Acquanegra [1], nel quale si volle illustrare il maggior poema di Virgilio. Però il mosaico di s. Benedetto ha il vantaggio della conservazione, che può dirsi buonissima. È facile supporre che la provincia mantovana fosse ricca di tali opere, ma le guerre, le distruzioni ordinate quando la peste infieriva e allorchè la malvagità umana non rispettava più nulla, ne cancellarono le tracce: gli esemplari di Acquanegra e di s. Benedetto si posson chiamare miracolosi.

Il piccolo pavimento della basilica di Polirone, è posto innanzi all'altare della cappella dedicata a Matilde di Canossa, e sembra certo che l'esecutore del mosaico abbia voluto illustrare simbolicamente le virtù della grande contessa. A questo proposito Giovanni Agostino Gradenigo lasciò scritto [2]: « La prima chiesa fon-
« data da Tebaldo Canossa a s. Benedetto sussiste ancora e tiene il suo ingresso
« nella chiesa maggiore; ond'è che a lei restò il nome di oratorio, chiamandosi
« di Nostra Donna, in cui si vede un mosaico che io non dubito essere stato
« fatto appunto per ornamento del sepolcro di Matilde tanto è allusivo ai pregi
« di lei, che quasi ne' rozzi versi di Donizzone si scopre l'autore di quel rozzo
« disegno; sono nel mezzo rappresentate come in quattro nicchie le quattro virtù
« cardinali co' loro nomi e simboli, le quali quanto sieno state coltivate da Ma-
« tilde non v'è chi nol sappia. Quinci e quindi si sono rappresentati diversi
« draghi in varie maniere inseguiti ed oppressi, poichè altro da uomo armato di
« lancia, altro da uomo armato di spada si vede inseguito, altro da un alicorno,
« cui attribuiscono i naturalisti di ripellere col suo corno i veleni, altro final-
« mente da un papero, il qual animale, al dir d'Eliano, da ogni venefica cosa
« s'astiene. Ora non salta agli occhi, che nel papero e nell'alicorno si è voluta

1) Vedi descrizione a suo luogo.
2) *Calendario Polironiano* del XII *secolo illustrato*. Pag. 42. Venezia, 1759.

« rappresentare Matilde, che sola quasi ha saputo tenersi monda dalle macchie de' « scismi, e perseguitare li scismatici coll'armi, lo che si è voluto indicare ne' due « uomini armati? Ne' draghi poi perseguitati, li scimatici da lei battuti si vogliono « senza dubbio significare, e il loro capo Enrico, che forse particolarmente si carat- « terizza in un drago rappresentato colla testa d'uomo... »

Lascio al Gradenigo la responsabilità delle sue spiegazioni e noto per conto mio, che nel mosaico di Polirone è figurato pure il simbolico agnello, il quale si ritrova in altre opere d'arte che illustrano e ricordano la contessa Matilde. Lo vedemmo nella miniatura poco innanzi esaminata, lo ritroveremo nella piccola terracotta di Felonica. Per quanto riguarda l' epoca in cui fu eseguito il mosaico, ce la dice la inscrizione contenuta nel pavimento e che il Gradenigo interpretò così: ANO. DNI. MILL. C. LI (1151) INDICTIO. XIIII. EPATTA. I. CONCUR. VI. Questa data - come osservò pure il D'Arco - fa ricordare che il poema miniato dal Donizzone [1] in onore di Matilde, fu eseguito intorno alla stessa epoca « e tanto in dette miniature - scrive il citato critico [2] - quanto nel nostro mo- « saico, sono alcune iscrizioni che spiegano le diverse figure, con che gli artefici « intesero a supplire alla loro impotenza di esprimerle in modo migliore ».

Nel tempo in cui venne eseguito il mosaico di Polirone, le composizioni simboliche erano in voga, e perchè riuscissero meno astruse a chi doveva decifrarle, vi si aggiunsero le iscrizioni [3]. I simboli prediletti si cercarono fra gli animali, e dal leone all'asino, dal pavone alla domestica gallina, dal Pegaseo al cane con due teste e alla bestia mostruosa dell'Apocalisse, che ne conta sette [4] - fu tutta una rivista del mondo animale vero e fantastico. Nel tempo nostro il simbolismo ha ripreso voga, ma gli animali fantastici - per lo più - son rappresentati dai simbolisti in persona. Sopravvive l'alicorno.

Sculture e pitture.

Fra le magre consolazioni degli umili, c'è quella di tener calcolo delle ricchezze perdute o che si potrebbero avere. La basilica di s. Benedetto Po, per tale ragione, è la chiesa degli umili. Le opere d'arte che vi rimangono, al confronto dei capolavori d'ogni genere rubati al tempio, si possono paragonare al tenue fuoco d'una lucciola, vagante sotto il cielo seminato di stelle. Essa fa pompa della sua piccola luce, ma gli occhi degli osservatori si volgono agli astri lontani. Così, percorrendo le navate di s. Benedetto, il pensiero si astrae dalla chiesa e vola

1) Si conserva nella Biblioteca Vaticana: il Tengnagel ottenne di stamparne un fac-simile nel 1612.
2) *Delle Arti.* etc.
3) E qualche volta le date, come nel mosaico di Polirone e in quello di santa Maria maggiore a Vercelli, in cui è segnato l'anno 1040.
4) È nel Duomo di Casale.

nelle gallerie e nei musei d'oltr'Alpi, ove rifulge la gran luce del genio italiano. E pure, nel tempio saccheggiato, si conserva ancora qualche opera d'arte veramente mirabile, in mezzo alla zavorra delle cose mediocri.

Le tre porte di larice della basilica furono scolpite nel XVI [1] secolo e son piacevoli a vedersi; nei riquadri illustrano la vita del Nazzareno e recano i simboli della Passione. Al contrario di queste sculture, le numerose statue di terracotta modellate dal Modena e dal Regarelli, che decorano l'atrio e l'interno del tempio [2], lasciano indifferenti, come se non esistessero: l'arte, in questo caso, fa l'effetto d'un sonnifero. Ma ci ridesta un monumento funebre che, al contrario, dovrebbe invitare all'eterno sonno; ci ridesta perchè nelle linee semplici ed eleganti, che accennano appena allo stile barocco, questo mausoleo di Cesare Arzago [3], del munifico benefattore del monastero, offre un grazioso esempio di architettura. Le decorazioni marmoree non sono eccessive, ma spontanee e ricche, ricordando - è bene ripeterlo - il fulgente tramonto della *Rinascenza* [4]. Nello stesso luogo, sopra le cinque arcate e in altrettante mezzelune, Battista Briziano modellò in bassorilievo la *Crocifissione di s. Andrea, s. Giovanni Apostolo nella caldaia, s. Pietro liberato dal carcere*, la *Conversione di s. Paolo* e il *Martirio di s. Lorenzo*. In complesso, martirologio Cristiano, ma non dell'arte - come si riscontra in altre opere di stucco - perchè il Briziano dette vita e anima alle sue figure, mostrandosi degno emulatore del frate Primaticcio, del suo compagno di lavoro nel palazzo del Te.

Dei molti bronzi artistici che ornavano il tempio, resta solo un bel *Crocifisso*, d'ignoto. Questa basilica ebbe pure pregevoli campane, sulle quali non saranno superflue alcune note storiche. La campana chiamata *Ventuna* - che serviva per il suono quotidiano delle ventun'ora od agonia - portava in rilievo le immagini della Vergine col Bambino e dei santi Lorenzo, Gregorio e Giovanni Battista; aveva nei bordi i simboli dei quattro Evangelisti e una inscrizione, dalla quale si apprendeva ch'era stata *refusa anno dom. 1553 juli 20,* da Alessandro Bonaventurini veronese. Nel maggio del 1875 la bella campana si ruppe, e siccome il valore materiale del bronzo - secondo i microcefali - era maggiore di quello artistico, l'opera di Alessandro Bonaventurini fu distrutta. Un'altra campana - pure rifusa - aveva in altorilievo le immagini del *Crocifisso*, di s. Anna, s. Antonio da Padova e della Vergine del Rosario, e recava una iscrizione d'importanza storica straordinaria, perchè - nonostante la dominazione austriaca - essa diceva al bronzo

---

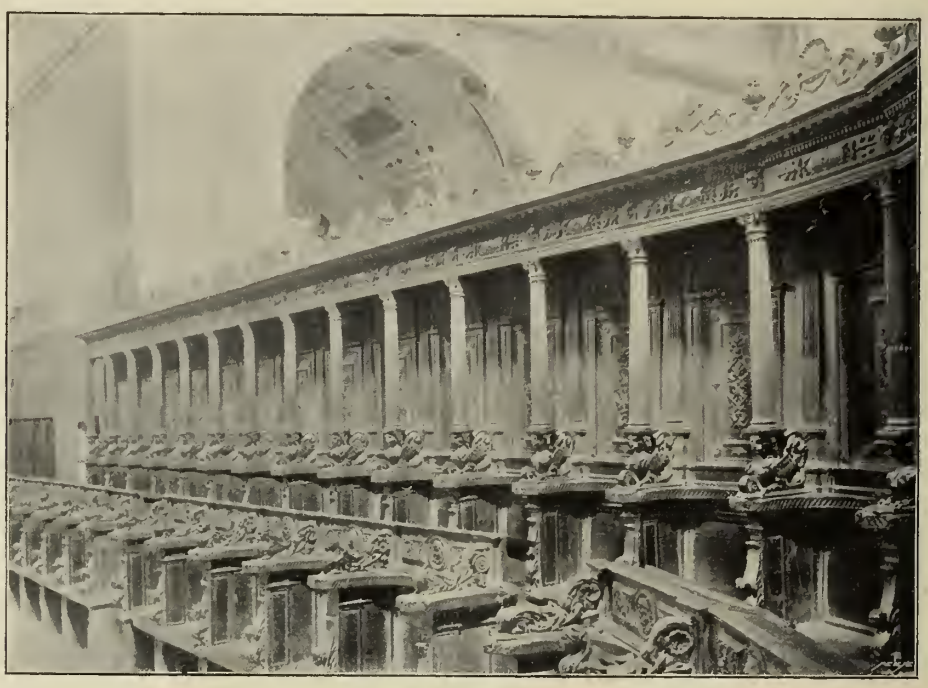
1) La porta laterale dell'Epistola reca la data del 1 luglio 1547: in quella di mezzo è segnato l'anno 1550. Le notizie riguardanti s. Benedetto, oltre che dalle opere già pubblicate, le potei desumere nell'archivio della Chiesa, in grazia del valido aiuto prestatomi dall'attuale arciprete.

2) Le statue dell'atrio rappresentano Adamo, Eva e David. Sono del Modena. Quelle della navata destra figurano i Santi Gregorio, Girolamo, Paolo, Antonio, Nicolò, Cristoforo e Giovanni. Quelle della nave sinistra: Simeone, Maddalena, Sebastiano, Giorgio, Scolastica, Placido e Giustina. Nella rotonda: Benedetto, Floriano, Martino e Mauro. Dietro il coro: Andrea, Giovanni Apostolo, Paolo e Lorenzo. Si credon tutte del Regarelli.

3) È dietro al coro, nella nicchia centrale.

4) Il monumento porta la data del gennaio 1528.

di suonare spontaneo in onore di Dio e della liberazione della patria *(spontaneam honorem Deo et patriae liberationem)*. Ciò dimostra che nei frati di s. Benedetto vibrava quel sentimento di italianità, che spinse poi i monaci di Calatafimi ad uscire dalla loro Badia per combattere le schiere napoletane, all'ombra della patria bandiera. La vigile Austria non lesse certo l'iscrizione *sovversiva*, altrimenti Giuseppe Ruffini [1] che (nel 1776) modellò e fuse la campana... rivoluzionaria, avrebbe provata la forza di resistenza dei canapi tedeschi.



S. Benedetto Po - Coro della Basilica. (fot. Premi)

Sono splendidi oltre ogni dire gli stalli del coro, scolpiti in legno. Essi formano un insieme originale e spontaneo, che ricorda le audacie artistiche di Giulio. Le svelte colonne composite s'innalzano a guisa di steli sopra le sfingi alate, formando con la ricca trabeazione una magnifica loggia coperta, nel cui interno è tutta una fioritura ornamentale di riquadri, di pilastri scannellati, di candelabri, di nicchie e mascheroni. Nell'insieme questo coro ha le grazie della *rinascenza*, la grandiosità romana e la libertà di concepimento artistico dei primi e più sobrî barocchisti. Da ciò ne resulta un'opera non pura di stile, ma organica, originale e di massimo effetto.

I bancali scolpiti in legno che circondano la sagrestia, giudicandoli nel loro insieme o analizzandone i particolari decorativi, son veramente belli. Le loro linee architettoniche non mostrano quella fantasia di concepimento che riscontrammo nel coro, ma rispondono assai più alla maniera artistica del XVI secolo.

1) Egli firmò: *Josepho Ruffini, ducali fusore, anno 1776*. Questo ci dice che il Ruffini, pure regnando Maria Teresa, padrona del Mantovano, ricordava il patrio governo dei duchi Gonzaga.

Le composizioni ornamentali degli specchi offrono una miniera inesauribile di motivi graziosi, eleganti e leggieri: formano una galleria di bassorilievi, interessantissima e vaga.

Per quanto riguarda la pittura, occorre che io incominci col solito ritornello usato dalle nonne per dare principio a qualche novella. C'era una volta..... nel tempio di Polirone una gloria di opere preziose, che portavano le firme di Giulio Romano [1], di frà Girolamo Monsignori, di Paolo Veronese [2], di Lattanzio Gambara [3], del Guisoni [4] e di altri minori, ma ogni cosa scomparve: quello che non fece il tempo, fecero gli uomini; ciò che rimane, tranne poche eccezioni, rappresenta la miseria artistica vestita pomposamente dai pittori barocchisti. È vero che nella nave di mezzo vi sono varie tele corrispondenti alle arcate, in cui i discepoli di Giulio si sfogarono a rappresentare i principali fatti biblici del vecchio Testamento, ma sono sfoghi assai giovanili, che meritano il perdono e non l' ammirazione.

Avanti di parlare di quel poco che resta, occorre che io mi trattenga sulla riproduzione della *Cena* del Vinci, dipinta da fra' Girolamo Monsignori. I fratelli fra' Giocondo (o Cherubino come lo chiamò il Vasari), fra' Girolamo e Francesco Monsignori, abbenchè discepoli del Mantegna, si distaccarono ben presto dalla sua scuola, assumendo un carattere artistico personale. Frà Giocondo fu pittore, architetto e letterato: Francesco ebbe fama maggiore dei fratelli: fra Girolamo, appassionatissimo per l'arte sua, passò dal Mantegna al divino Leonardo e ne studiò le opere, con la febbre che nasce dalla più alta e schietta ammirazione. Girolamo ebbe cuore gentile e animo forte: fu pronto a commoversi per ogni sventura. Infierendo la peste nel Mantovano, egli abbandonò l'arte e corse da una casa all'altra, curando fraternamente gl' infermi; il terribile flagello lo sorprese e lo uccise nell'alto esercizio dell' umana carità.

Girolamo, mentre studiava le opere di Leonardo, pensò di riprodurre quella meravigliosa *Cena*, che ora si tenta con ogni mezzo di salvare e restituire all'antica bellezza; perciò la tela del Monsignori, date le tristi condizioni del quadro originale, ha certo un valore d'arte straordinario, e sarebbe molto interessante di scuoprirne il refugio. Di quest'opera parlarono ammirati il Vasari e il Lanzi, che ebbe a giudicarla *la migliore che di quel miracolo dell'arte ci rimanga;* ma essi e gli altri storici non ravvisarono - come ci fa sapere il D'Arco ne' suoi *Monumenti trascelti* - « una infedeltà nella copia del Monsignori, il quale alla stanza entro cui il Vinci

---

1) C'era un grande quadro rappresentante *Gesù con gli Apostoli.* Il tempo e la mancanza di cure lo fecero deperire tanto, che fu tolto e posto in un magazzino. Ora esiste una copia, della quale parlerò.

2) Paolo Veronese dipinse tre pale per il s. Benedetto, e ritengo innanzi la sua definitiva partenza da Verona per Venezia. Rappresentavano la *Madonna e s. Girolamo - s. Niccolò* - la *Vergine, s. Antonio* e *s. Paolo l'eremita.* Le portaron via i Francesi. Al Veronese si attribuì pure la *Madonna, s. Orsola e le undicimila vergini*: grande tela ridotta in cattivissimo stato, che ora si conserva in un magazzino.

3) Del bresciano Lattanzio Gambara si conservavano quattro dipinti, nelle cappelle esterne del coro. Scomparvero, ma si possono ritrovare... nelle descrizioni che ne fece il Vasari.

4) Del Guisoni c'era la *Nascita di Gesù.* Anche di questo ne parlò il Vasari.

« figurò lo spettacolo di quella cena, sostituì un atrio con colonnati di sua fan-
« tasia [1] ». Dove finì la tela del Monsignori? Alcuni dicono che nel 1803 si trovava incassata e arrotolata a Modena; il D'Arco - nell'opera suddetta - scrive: « Soppresso il monastero di Polirone, detta copia fu rilasciata ad un gentiluomo « francese a prezzo *di un luigi d'oro per testa* e il compratore se la portò a « Parigi - ». Un luigi per testa!... ma perchè il gentiluomo francese non comprò il quadro delle undicimila vergini, lasciando in pace la *Cena?* Indovinò forse il Tintoretto che il valore dei quadri doveva un giorno fissarsi sul numero delle teste, quando si accinse a dipingere nel palazzo ducale di Venezia quel suo immenso *Paradiso?* Felice lui, e disgraziato Raffaello, la cui santa Caterina - secondo le idee del gentiluomo francese - vale appena un luigi!

In forza del contratto passato tra l'abate del monastero e Giulio Romano, questi doveva eseguire per la chiesa sei grandi pale da porsi nelle cinque cappelle dietro al coro, ed una nel fondo del coro medesimo; ma Giulio, sovraccarico di lavori, rimandava sempre i monaci con Dio, promettendo e non mantenendo. Alfine, tempestato dalle proteste, pose termine al quadro rappresentante *Gesù con gli Apostoli*, che venne situato nella cappella centrale della piccola navata isolante il coro. Restò in quel luogo fino a che l'umidità non lo ebbe completamente rovinato, e soltanto allora nacque il pensiero di trarne una copia e di conservare l'originale in luogo più asciutto. Anche nell'arte, la falsa teoria di non prevenire il male, per avere la soddisfazione di curarlo quando il malato è morto, ha fatto strage. Non sappiamo chi fece la copia del quadro, nè preme saperlo, perchè il suo valore è soltanto relativo, e la maniera di Giulio è falsata dalla tecnica personale del copista. Rimasero le linee del quadro, che spiegano il bellissimo soggetto. Il Nazzareno circondato dagli Apostoli, si trova in una piccola nave sbattuta dalle onde. Pietro, all'invito del Maestro, scende e cammina sulle acque con passo incerto, pauroso di affondare; le sue braccia si levano a Dio per implorarne il soccorso: la sua fede nella parola del Maestro, non è salda. Il Redentore gli legge nell'anima e lo conforta e lo incoraggia col gesto e con lo sguardo; gli Apostoli ammirano estatici il portentoso avvenimento.

Si attribuisce a Giulio la medaglia ottagona dipinta nel centro della sagrestia, rappresentante la *Trasfigurazione di Gesù*. Può darsi che l'affresco sia del Romano, perchè il disegno ne ricorda la maniera vigorosa, e il colorito rammenta la scuola raffaellesca, che il Pippi seguì interamente nel secondo periodo della sua vita artistica. Si attribuisce al Tiziano un frammento di quadro - come a me parve - rappresentante il Redentore [2]. Osservo che nel carteggio passato fra il Vecellio e i Gonzaga, non si parla mai di questo dipinto: osservo inoltre, che la paternità tizianesca del quadro fu asserita dal Cadioli, il quale si affaticava a cercare dei

1) Nella Cattedrale di Asola vedremo dipinta sul muro un'altra copia del capolavoro leonardesco, ma non fedelmente riprodotto.

2) Seconda cappella a destra.

babbi putativi, a tutte le opere bastarde che gli capitavano sott'occhio. Il quadro è buono ed ha un colorito così vigoroso, che ricorda la scuola veneziana, ma per conto mio non oso attribuirlo al Tiziano.

Vedemmo nella Cattedrale di Mantova una copia pregevole d'un ritratto in profilo della Contessa Matilde; nella basilica di s. Benedetto troviamo un altro ritratto [1], assai meno bello, che ci dà la figura completa della Signora di Canossa. Il padre Benedetto Lucchini - nella cronaca del XVI secolo già citata - dice di averlo avuto dai conti Canossa di Verona, e soggiunge che un ritratto simile egli lo aveva visto a Reggio presso la signora Lucrezia Confalonieri, madre di Alberto di Canossa. Il dipinto è di Orazio Farinata, veronese, contemporaneo del cronista Lucchini. La Contessa Matilde è a cavallo, voltata di fianco e presenta la figura in profilo. I biondi capelli fluenti son trattenuti da un nastro argenteo: il volto pensoso e quasi triste, non è più quello di una giovane donna: il tempo ha rispettato l'aurea chioma, ma lasciò la sua impronta sul volto ancora bello. L'oscuro abito da amazzone si arresta al piede, difeso da una scarpa di ferro, il che fa supporre che sotto l'abito muliebre si nasconda una completa armatura. Matilde rattiene con la mano sinistra il bianco cavallo riccamente bardato; nella destra alzata mostra un melograno, il frutto simbolico che eccita le nevrosi poetiche di taluni superuomini moderni.

1) È presso il monumento di Matilde.

Chiesa parrocchiale di Sermide

SULLA piazza maggiore di Sermide [1], sopra un rialzo artificiale di terreno, s' innalza la chiesa parrocchiale dei ss. Pietro e Paolo, costruita modernamente (1865-1871) sullo stile gotico lombardo. Io la vidi in un giorno ridente e mi parve che la giocondità del cielo si fondesse con lo sfolgorio dei rossi mattoni [2] e delle fascie marmoree, che balenavano al sole; mi sembrò che il tempio ascendesse insieme alle preci, nella sconfinata profondità del cielo.

Sermide - Veduta posteriore della Chiesa parrocchiale. (fot. Zanetti)

La maestosa chiesa, che può contenere diecimila persone [3], è degna d' una grande città; forse chi ne vede la sola facciata, non può supporre la leggiadria

1) L'antico *Vicus Serminus*, nome impostogli dalla dominazione romana.
2) Il tempio è in cotto, con fascie di pietra bianca.
3) Lunghezza m. 62, larghezza m. 27, altezza m. 30.

e l'imponenza dei bellissimi fianchi, poichè la chiesa si presenta assai modesta nella sua fronte, non avendo abbondanza di parti decorative. Internamente il tempio è ancora più bello. Formato a croce latina, con tre grandi navate - che non potrebbero ricordare meglio di così lo stile del medioevo, ascendente alle più alte idealità del pensiero cristiano e dell'arte - è tutto dipinto a fascioni bianchi e gialli, che girano sulle pareti e cingono gli archi e le colonne. La luce piove moderata dai finestroni, dalle rose delle navi, della facciata e del coro, ma nell'ora del tramonto

« Il sole guizza tra le svelte arcate
e divampa nell'oro degli altari »

mettendo una nota di vita gioconda nella severità della chiesa.

Sermide - Interno della Chiesa parrocchiale. (fot. Zanetti)

Severità gotica, ma non eccessiva; non quella austerità che sembra parli ancora di feudi, di morte e agghiaccia i cuori e le preghiere, con lo spavento delle ombre misteriose e profonde. In fatto di chiese, si passa troppo di frequente da un estremo all'altro: o si costruiscono dei templi pieni di luce, o si riproducono in grande le Catacombe romane. Nell'un caso o nell'altro siamo fuori dello spirito religioso: la troppa giocondità del luogo non raccoglie la mente nella preghiera: le ombre soverchie fanno nascere l'irresistibile desiderio dell'aria aperta, dei campi verdi e soleggiati.

Il tempio fu eretto sulle rovine dell'antica chiesa parrocchiale, consacrata nel 1475; ma fin da parecchi secoli innanzi, cioè, dai primi anni del Cristianesimo, esisteva a Sermide un'altra piccola chiesa od oratorio, della quale non si hanno tracce. Il tempio attuale non fu terminato per la solita causa delle casse vuote [1], cosicchè il disegno dell' architetto Giovanni Brocca milanese, subì varie modificazioni e specialmente nella facciata [2], che si presenta troppo modesta al confronto delle grandi e bellissime fiancate. Per tale ragione anche nell'interno si notano alcuni altari barocchi, che furon messi là come riempitivi; si vede l'altar maggiore terminato alla meglio, mentre che nel primo disegno aveva la foggia d'un grazioso tempietto. Ora rassomiglia un po' troppo alle tombe coperte dei cimiteri di lusso, ma tuttavia non mi dispiace totalmente e lo preferisco a quei sontuosi altari rilucenti d'oro e di argento, in cui tolto il luccichìo non resta niente di buono.

Il presbiterio ha linee architettoniche assai belle, ma non mi piacciono i due grandi archi a tutto sesto, che si slanciano al disopra delle elegantissime loggie laterali - in cui son poste la cantoria e l'organo - perchè non corrispondono allo stile del tempio. Va bene che Giulio Romano, nel s. Benedetto, unì lo stile gotico al composito, ma egli dovè conservare la navata di centro e altre parti della chiesa, mentre la parrocchiale di Sermide venne eretta di sana pianta. Questi difetti furon certo originati dall'ottimismo del progetto primitivo, secondo il quale la maestosa chiesa doveva compiersi con la spesa di circa centomila lire, mentre costò un mezzo milione. Il clero e il popolo, stanchi di spendere, abbandonarono il primo progetto e restrinsero i lavori al puro necessario; in tal modo alcune opere furono terminate alla meglio, il campanile restò incompiuto [3] e le decorazioni del tempio non corrisposero alla sua grandiosità [4]. Opere d'arte, tranne una bella vasca battesimale di marmo, appartenuta alla vecchia chiesa, non ve ne sono di pregevoli; sugli altari e nel coro impera il barocco: in sagrestia si conservano con offesa dell'arte alcune immagini dipinte o scolpite, che hanno tutti i segni della più marcata degenerazione.

Tolti questi appunti che riguardano i dettagli, l'insieme del tempio è veramente bello e maestoso. Esso aduna le preghiere sulle labbra dei credenti, innalza i cuori nel puro azzurro del cielo. Esso impera sulla vasta e verde plaga sermidese, che ha la fioritura e il profumo dei giardini; la voce lenta de' suoi bronzi, al mattino e al tramonto, si ripercuote nelle ombrose vallate, sui piani fecondi, sulle rive del Po, qual segnale di preghiera, di lavoro e di riposo.

---

1) L'asta pei lavori della chiesa fu aperta sul prezzo di perizia di fiorini 89077,87, ma a conti, fatti, essa costò circa 465000 lire italiane!

2) Secondo il primo disegno, essa doveva avere tre porte e la scalinata larga quanto l'intera facciata.

3) Si parla ora di terminare e decorare la torre, seguendo il progetto - che mi dicono bello - dell'architetto Pietro Saccardo di Venezia. I lettori vedranno di quest'insigne artista un'opera veramente sontuosa e ideale: la chiesa di Ostiglia.

4) Sulla soverchia vastità del tempio, corre questa tradizione. L'architetto, onde regolarsi nelle dimensioni, domandò quale fosse *la popolazione di Sermide;* gli si rispose dandogli il numero degli abitanti *di tutta la regione sermidese.* Quando si accorsero dell'equivoco, era troppo tardi per potervi rimediare.

Chiesa parrocchiale di Ostiglia

Origini della città e della vecchia chiesa.

La graziosa cittadella si stende qual manto dai vivaci colori, sulla verde riva del Po, ove i Romani la eressero come un faro della civiltà latina. Quinto Curio Ostilio - secondo Giambattista Visi - le dette vita e nome, ma non è escluso che fosse chiamata Ostiglia [1] da *ostium* (bocca o porto), poichè in un tempo lontano le acque del palude Tartaro si scaricavano nel Po, formando un bacino nei pressi della fiorente borgata. Plinio e Tacito ne parlarono come di piccola città, ma divenne grande nelle lettere per l'opera d'un figlio suo: Cornelio Nepote [2], l' immortale storico *De viris illustribus.*

« L'antichità ed importanza di Ostiglia - scrive il Bravo - è comprovata « dalle medaglie, monete, urne e statue, che numerose furono scoperte nei suoi « dintorni, come pure dalla via Claudia Augusta, che attraversava queste floride « campagne, ed altresì dagli Ottaviani e dai Vitelliani, che qui si fermavano nelle « loro marce, e dal tempio di Giove Feretrio, che sorgeva in riva all'Eridano ». Tutto ciò va bene, ma è probabile che presso il X secolo essa abbia ceduto alle orde degli invasori o alle furie degli Italiani, che si scannavano poco fraternamente su terra italiana. Infatti noi leggiamo nel *Fioretto delle croniche*, che nel 1150 i Veronesi *fabbricarono* Ostiglia, la quale - secondo questa notizia - doveva essere in

1) Queste notizie e le altre sulle chiese di Ostiglia le attinsi sul luogo, con la guida del gentile arciprete mons. Battisti; mi fu anche di grande aiuto la bella monografia di mons. Luigi Bravo, che i lettori troveranno segnata tra le opere consultate.

2) La statua di Cornelio Nepote, scolpita dall'ostigliese Pasquale Miglioretti, s' innalza sulla piazza che porta il suo nome.

quel tempo un mucchio di rovine. La vecchia chiesa parrocchiale, santa Maria del Castello, venne fondata nel 1437; credo si debba sopprimere per farne, forse, un deposito di vini, perchè esteticamente non può servire ad altro. Le tre navate [1] dritte terminano col presbiterio semicircolare, buio e umido al pari d'una cantina; il soffitto a grandi cassettoni in legno grava sul tempio, come se volesse schiacciarlo. Questa chiesa possedeva alcune opere d'arte veramente preziose, che trovaron posto nella nuova chiesa parrocchiale: altre ancora, che io vidi nel tempio soppresso, dovevano raggiungere le prime. Notai una *Madonna in trono* con santa Lucia e santa Apollonia, che per disegno e colorito mi parve opera della scuola mantegnesca. Nel caso si tratta di un discepolo del Mantegna che volle copiare la prima maniera del maestro, senza metterci di suo alcuna nota personale, inspirandosi sui modelli scolpiti dell' arte ellenica. Per questo, le linee statuarie ricorrono nel quadro monotone e dure, ma ciò non toglie al dipinto il valore indiscutibile che ha nella storia delle arti mantovane. Vidi pure una buona pila, e una bellissima lapide di marmo nero di stile del rinascimento, ricordante il *marito e la marita Fantinus* [2]. È contornata da un fregio meraviglioso, la cui leggiadria è di poco diminuita dai guasti che vi si riscontrano. L'ultima opera [3] che ci resta da esaminare, è un s. Giovanni scolpito da ignoto ma valentissimo artista, il quale fece sorgere dalla massa lignea una figura animata dalla fede e dall'arte.

Il nuovo tempio.

Sul principio del secolo XVIII si cominciò a manifestare l'idea buona ed igienica di abbattere il vecchio tempio tutto verde di muffa; la nuova chiesa sarebbe sorta contemporaneamente, in luogo ampio e salubre. Nel 1733 fu presentato il primo progetto [4], che per la sua grandiosità rimase allo stato di pio desiderio. Gli esaminatori del progetto compresero che una tale costruzione avrebbe impoverito i cittadini, senza recare lustro alla città: previdenza encomiabile e rara. Dopo un secolo (nel 1850) si estese l'idea di fabbricare il nuovo tempio [5], e coi

1) Nel 1733 fu costruita la navata in *cornu epistolae* e si murarono tre altari di marmo. Sostennero le spese i signori Giuseppe Bonassi, Giuseppe Bassanesi e d. Nicola Tabormina, parroco. Essi, in quel tempo, tentarono invano di erigere una nuova chiesa.

2) Porta la data del 1437. Alcuni, oltre il merito artistico, vi riscontrarono un valore archeologico.

3) Nell'altare maggiore vi sono intarsi in legno assai pregevoli.

4) Si conserva ancora nell'Archivio parrocchiale.

5) Scrive il Bravo: - « In Ostiglia, oltre le due parrocchiali, sorgevano le chiese di santa Croce, di santa Maria « degli Angeli ufficiata dai padri minori, di santa Maria Maddalena, di s. Giovanni Nepomuceno, di sant'Antonio « Abate, dei Cappuccini, di s. Sebastiano e di s. Romano. » - E soggiunge: - « Nelle vicinanze di Ostiglia vi è il Santuario della Beata Vergine della Comuna eretto l'anno 1530 da Federico II Gonzaga *Marchese* di Mantova. Se ne attribuisce il disegno a Giulio Romano... »

Io mi permetto notare che nel 1530 non governava Mantova il *Marchese Federico II,* ma bensì il *Duca Federico I,* che morì dieci anni dopo; è noto ancora che sotto il portico del santuario si conserva un affresco di stile quattrocentista, il che dimostra che l'oratorio medesimo esisteva almeno un secolo avanti della venuta di Giulio a Mantova. Quindi il Bravo intese parlare del marchese Federico III, che dal 1478 al 1484 resse il marchionato mantovano. Riparlerò a suo luogo di questo oratorio.

denari raccolti dai fedeli vennero comprate alcune case, onde preparare l'area necessaria. Il progetto della fabbrica fu studiato dall'architetto Giovanni Cherubini, che un anno avanti aveva edificato a Mantova quella massa pesante e fredda di stile ellenico chiamata porta Pradella; ma anche il nuovo progetto restò a muffire nell'archivio. Trentacinque anni dopo, mentre si pensava che la costruzione del tempio fosse un sogno irrealizzabile, il sacerdote Carlo Martini, giunto a morte, fece dono di tutti i suoi beni alla parroccha di Ostiglia, volendo che la pietra inaugurale della nuova chiesa fosse murata nel periodo massimo di cinque anni [1].

Il tempio, secondo le idee del Martini, doveva occupare un'area di settecento metri quadrati e contenere cinque altari; doveva essere solido e bello. La commissione incaricata di eseguire l'estrema volontà del munificente parroco, trovò che la somma disponibile non corrispondeva al bisogno: che il miracolo dei pani e dei pesci non era applicabile alla costruzione della chiesa. Ma il miracolo fu fatto dall'architetto Pietro Saccardo, [2] che il card. Giuseppe Sarto - allora vescovo di Mantova - con fine accorgimento artistico fece conoscere alla commissione. L'artista presentò un progetto - scrive il Bravo - « che alle prescritte dimensioni e nei « limiti della somma disponibile, univa la più perfetta solidità ed una ricchezza « tale di decorazioni in mosaici, sculture, dipinture ed altari marmorei, da ren- « derlo singolarissimo nel suo genere, e quasi da poterlo dire una piccola me- « raviglia dell'arte », e il defunto canonico Antonio Parazzi di Viadana - un'altra intelligenza artistica, - ebbe a dichiarare che il tempio, stando al progetto [3], doveva riuscire magnifico e degno del tempo nostro *in siffatte cose molto innanzi, come è retrogrado in tante altre.* Buono il giudizio: ottima la staffilata, e il Parazzi poteva darla, chè operoso fino all'ora estrema della sua vita, aveva rinnovato esteticamente il suo paese [4]: Viadana.

Io non vidi il progetto Saccardo, ma potei ammirare estasiato questa sua magnifica chiesa di Ostiglia, che non solo resiste al confronto di altri edifici sacri [5] eretti dall'eccellente architetto, ma li supera di gran lunga, assurgendo all'importanza d'un vero capolavoro. Cominciata il 12 aprile 1890, la chiesa ebbe termine circa sei anni dopo, mediante le amorose cure del Saccardo; il quale - come scrisse lo stesso arciprete della chiesa, il Bravo - « diresse tutta l'opera con « intelligenza rara, con zelo indefesso, con gravi disagi e modesta retribuzione ».

---

1) Scrive il Bravo - « La sostanza lasciata dal benemerito sacerdote era stimata lire centonovantamila, ma fino « da principio si prevedeva che per le tasse, le conversioni dei beni immobili, ed i crediti inesigibili, si sa- « rebbe ridotta a non più di lire centocinquantamila; la quale previsione si avverò completamente ».

2) Il Comm. Pietro Saccardo è Direttore dei restauri e dello Studio di Mosaico della Basilica Marciana in Venezia.

3) Fu premiato con medaglia d'oro alla esposizione Eucaristica milanese del 1895.

4) Parlerò dell'opera del Parazzi trattando della chiesa di santa Maria del Castello, di Viadana.

5) Noto la chiesa parrocchiale di Chirignago, presso Mestre, che mons. Giambattista Buso - l'arciprete - fece erigere insieme al colossale campanile, dall'architetto Saccardo. La somma necessaria venne raccolta pazientemente, soldo a soldo, dal benemerito arciprete, che alla vecchia chiesa cadente e umida sostituì un tempio arieggiato, decoroso e gaio. Il campanile si erge isolato sul fianco destro della chiesa; possiede un doppio di campane di accordo sì mirabile, che udendolo mi ricordò la festosa e solenne armonia dei bronzi, echeggianti nel cielo della mia Toscana.

Il tempio è costruito nello stile che i Benedettini della Lombardia adottarono pei loro conventi dal secolo VIII circa, fino all'invasione del gotico: nello stile che si distinse col nome di *romanico-lombardo* [1] perchè derivante dalle forme architettoniche della decadenza romana, che in Lombardia assunsero un carattere neo-latino, mentre a Bisanzio, assimilando il gusto orientale, ne fecero derivare quello stile organico che si chiamò *bisantino*. Dopo il 100, quando i popoli si accorsero che l'annunziata fine del mondo costituiva una deplorevole burla degli astrologhi, - pari, in questo, a molti dei moderni astronomi, - i Cristiani, in un sollevamento di gaudio eressero migliaia di chiese che parvero uscite dalla terra, in virtù d'un seme gettato dalla fede rinnovellata. L'arte romanica allargò le sue braccia passando di paese in paese, ma conservando il tipo originario romano.

Ostiglia - Facciata della Chiesa parrocchiale: disegno di Pietro Saccardo. (fot. favoritaci dal can. Luigi Bravo)

La chiesa di Ostiglia corrisponde perfettamente allo stile romanico-lombardo quale lo divulgarono i *Maestri Comacini* [2]; quale si rivede nel s. Abbondio di Como - culla dell'arte comacesca - nel sant'Ambrogio di Milano, nel s. Michele e nel s. Pietro in Ciel d'oro di Pavia, in s. Zeno di Verona, e poi anche a Pisa, a Lucca e a Pistoia, ove lo stile romanico-lombardo si presenta sotto altra veste, pur conservando il carattere iniziale. E giacchè siamo in Toscana, notiamo pure di volo l'originalità del gotico pisano, che nella Spina divien fine, morbido e minuto come un merletto antico. Il confronto non è nuovo, ma risponde perfettamente al caso. La chiesa di Ostiglia, come ho detto, è una ricostruzione delle basiliche di stile lombardo, ma nessuno creda che l'artista abbia riprodotto fedelmente e freddamente l'architettura romanza, senza aggiungervi qualche cosa di suo. Chi lo supponesse s'ingannerebbe, perchè il Saccardo, tolte le disposizioni geometriche [3] secondo le quali i Maestri Comacini

1) Vedere gli *Elementi di architettura lombarda* di Edoardo Arborio Mella. Torino, Fratelli Bocca, 1885; vedere: *Étude sur l'architecture lombarde* del Dartein, 1865-82.

2) Essi provennero per lo più dalla regione compresa fra il Lago Maggiore e quelli di Como e di Lugano.

3) Le note riguardanti queste disposizioni geometriche, le tolgo dall'opuscolo citato del Bravo.

« La pianta ha per base il quadrato normale coi lati di metri 9.60, che si ripete sette volte formando una « croce latina, cioè tre volte nel braccio maggiore della nave principale, tre volte nella nave trasversale ed « una nel presbiterio, terminando con un'abside semicircolare, mentre sedici quadrati corrispondenti alle dia- « gonali dei primi ed aventi il lato della metà degli stessi, costituiscono le navi minori od ali e le due cap- « pelle che fiancheggiano il presbiterio. Giusta le dette proporzioni, la chiesa è larga m. 19.20, lunga m. 38.40 « fino al presbiterio, con la nave trasversale di m. 28.80, ed in tutto dalla porta maggiore alla estremità del- « l'abside presenta la considerevole lunghezza di m. 54.24, con l'altezza dal pavimento alla sommità delle « volte di m. 17.00. »

disegnavano le loro basiliche, volle creare e non copiare, e la prova l'abbiamo nella bellezza gaia e trionfante del tempio, che pure riproducendo nei particolari la maniera delle molte costruzioni romaniche, nel suo complesso si presenta come un' opera originale, fantasiosa e spontanea. Forse questa nota personale dell' architetto è troppo accentuata nella eleganza signorile delle decorazioni e nella luminosità dell' ambiente, le quali dànno alla chiesa un aspetto di giocondità che può credersi mondana.

Ostiglia - Interno della Chiesa parrocchiale.
(fot. favoritaci dal can. Luigi Bravo)

Viollet-le-Duc, il profondo critico francese, il quale trovò nelle sculture decorative della Siria e di Palestina gli elementi orientali che completarono lo stile bisantino [1], ebbe pure la fortuna di arricchire d' una nuova scoperta il campo dell'arte, che la critica moderna va scavando con l'aratro dell'analisi. Egli vide che le proporzioni della chiesa di s. Saturnino a Tolosa erano regolate dal *triangolo egiziano* [2] - cioè, isoscele, avente otto parti di base e cinque di altezza - le quali proporzioni furono riscontrate da Plutarco nella tomba di Cheope, la maggior piramide eretta quattromila anni avanti G. Cristo [3]. Il Saccardo, per determinare

1) Vedi *Entretiens sur l'architecture*, Vol 1, pag. 214 e seg. e pag. 228.
2) Vedi *Dictionnaire raisonnè dell'Architecture française du XI an XVI siècle.* Parigi, 1875.
3) Misura m. 230 in larghezza e - compiendo la punta ora caduta - m. 147 in altezza. Vi lavorarono centomila uomini, che ogni tre mesi eran cambiati; l'opera colossale, magnifica, superba durò trent'anni. Un'idea chiara della sua grandezza ce la dà Giorgio Ebers nel suo *Egitto antico e moderno,* scrivendo: - La cattedrale di s. Pietro in Roma misura l'altezza di m. 131, la maggior piramide (quella di Cheope) colla punta compiuta ne misura 147, vale a dire sedici metri di più, cosicchè se quella fosse vuota vi si potrebbe collocare il grandioso duomo di Roma, come un orologio a pendolo sotto una campana di vetro ».
Come dovè sembrar piccolo innanzi alla piramide, il grande Napoleone!

le varie altezze del suo tempio di Ostiglia, applicò il triangolo egiziano [1], come fu pure usato - ce lo dice il Mella - nel Duomo di Ventimiglia, in quello di Casale e altrove.

Sboccando dal corso Vittorio Emanuele sulla piazza ove sorge la nuova chiesa parrocchiale di Ostiglia, la fronte di questo gioiello architettonico, incastonato nel verde degli alberi, si presenta improvvisa, come una visione geniale. Le bianche pietre intagliate, le decorazioni policrome a smalto, i fondi d'oro, il mosaico festoso e bello dell'*Assunta* e il magnifico rosone centrale, attraendo la luce ne centuplicano la forza; e se un onda di sole investe la facciata, la pietra acquista una fosforescenza irresistibile, gli smalti gettano fiamme, il rosone par che ruoti e si innalzi nell'azzurro, il mosaico lampeggia, mostrando la Vergine assurgente in un cielo di fuoco.

Nell'interno del tempio l'occhio si riposa sulle decorazioni dai colori tenui, vaporosi, eterei: i fondi d'oro non balenano, i pilastri a fasci di colonne si ergono come steli candidi nella trasparenza d'opàle delle navate; l'azzurro dei soffitti stellati in oro, le volte a spicchi e i grandi costoloni, completano, per colore e per forma, l'interno mirabile della chiesa. È tale la sonorità delle navate, che il più piccolo suono vi si propaga centuplicato di forza, come un'onda armonica irrompente: i lamenti dell'organo sembrano gridi di dolore: le preghiere mormorate sommesse vibrano nell'aria come un canto: le voci bianche squillano quali angeliche trombe.

Da le navate, ne la luce fonda,
s'eleva un inno lieto al Creatore,
e balza, mareggiando come l'onda
la mirabile voce del cantore.
. . . . . .
Ne la pace serena di quest'ora
ne l'inno armonïoso e celestiale,
si ridesta il pensiero e s'incolora
di luce, come Dio, grande immortale [2].

Gli altari.

L'altare che s'innalza come un piccolo tempio nel presbiterio, corrisponde allo stile della chiesa; ne compendia le varie bellezze in poche linee architet-

1) Il Bravo ci dice come il Saccardo applicò questo triangolo nella chiesa di Ostiglia. - « La base di esso - scrive - « è formata dal lato del quadrato normale della pianta, che corrisponde alla distanza fra i centri dei pilastri « fiancheggianti la navata maggiore, ed il suo vertice determina l'altezza degli abachi sui quali s'impostano « le arcate inferiori della navata stessa e quelle delle navi minori. Altro triangolo simile di base doppia ed « equivalente alla intera larghezza della chiesa fra i due muri, determina l'altezza degli abachi del secondo « ordine che reggono le arcate del soffitto. Finalmente l'intersezione dei lati di quest'ultimo triangolo con « quelli del primo, prolungati superiormente, dà la linea superiore della cornice ricorrente nella nave mag- « giore, nella trasversale e nel presbiterio ».

2) Peccato poetico dell'A, già perdonato dai lettori del *Pro Emigranti*.

toniche, decorate con la pazienza e l'arte dei miniatori. È in marmo alabastrino tirolese, con vari specchi di porfido e serpentino incorniciati da intarsi di pietra di paragone, di madreperla e smalto d'oro. Il baldacchino - ossia il coronamento del piccolo tempio - si eleva svelto e grazioso nella pompa dei marmi incrostati di mosaico e d'oro. La tinta aurea è profusa nella chiesa di Ostiglia, ma non soverchiamente: balenavano agli occhi dell'artista le pareti del s. Marco veneziano - in cui, l'ho già scritto, c'è troppo oro, come nella *Città morta* del D'Annunzio - ma egli seppe resistere alla suggestione bisantina e non sorpassò i limiti decorativi dello stile romanico.

L'altare gotico che sorge nel braccio destro della crociera è un'altra creazione del Saccardo. Egli passò dall'arte romanza all'ogivale - dalla madre alla figlia - considerando forse che la chiesa da lui eretta, per mancanza di denaro, non poteva avere tutti gli altari del medesimo stile; ed essendo necessario introdurvi opere di altri periodi artistici, pensò forse che la non richiesta introduzione dell' arte ogivale, sarebbe apparsa scusabile. Per conto mio, non la scuso; ciò non farà nè caldo nè freddo all' illustre architetto, ma importa a me, nemico dichiarato delle volute promiscuità di stile. Sarebbe ridicolo alzar la voce - tanto non ci sentirebbero - contro gli architetti che edificarono le prime chiese cristiane chiamate *frammentarie*, o contro quelli - passati, presenti e futuri - che debbono unire il vecchio al nuovo; ma questo non succedeva nella chiesa di Ostiglia. Aggiungo, anzi, che il Saccardo avrebbe dovuto lottare perchè il tempio fosse ornato di altari del medesimo stile, magari di pietra semplice e privi di decorazioni; la spesa che importò la sua creazione gotica, sarebbe bastata. Ciò, intendiamoci, non toglie merito all'opera d'arte, che è magnifica, che ricorda la purezza trionfale del gotico veneziano, leggiero e vaporoso come una piuma. Le opere di scultura che lo adornano - fra le quali primeggia la *Sacra famiglia* decorata a colori e oro - i mosaici, le svelte colonne, i trafori, le fini cuspidi che si slanciano in alto come frecce, si collegano, si fondono in un insieme superbo.

Non parlo degli altari assai ricchi di marmi, qui trasportati dalla soppressa parrocchia, che vi stanno quasi per complimento, per non mancare di educazione. Il Bravo dice che ricordano care memorie, e sarà, ma ciò non entra con l'arte. Mi tratterrò, invece, sopra un prezioso cimelio, un piccolo altare di Francesco di Simone da Fiesole, che - nonostante le *care memorie* in esso associate - si era venduto clandestinamente. Ciò farebbe credere all'esistenza d'una varietà di memorie: le care, da conservarsi, sarebbero quelle che costan poco.

Francesco di Simone di Nanni Ferrucci da Fiesole, fiorì nel secolo XV. Studiò col Perugino e col Vinci, e non può dirsi ch'egli avesse potuto trovare maestri migliori. Simone da Fiesole è noto per molte opere: nella badìa fiesolana vi ha due porte e una cornice; a Firenze eseguì (1469) la lapide per la tomba del Pucci; a Bologna, nella chiesa di s. Domenico, scolpì il monumento Tartagni, ma ciò che gli dette la maggiore notorietà, fu il progetto per la nuova facciata

di santa Maria del Fiore (1490), che egli presentò al concorso bandito da Lorenzo il Magnifico [1]. Tre anni dopo morì e venne sepolto in s. Pier Maggiore, nella sua patria. L'altare di Ostiglia è un capolavoro dell'arte toscana che fiorì nella seconda metà del quattrocento: è una glorificazione del gusto donatelliano. Simone lo scolpì nel 1456 per un piccolo oratorio dell'ostigliese, ove restò fino al secolo decorso, in cui il tempio - carico di anni e di malanni - si seppellì volontariamente sotto le proprie rovine. L'Altare, per fortuna, non soffrì guasti, ma nel 1882 un tizio qualsiasi lo tolse ai gentili custodi - ai marchesi Cavriani - facendosi credere legittimo proprietario. Il più era fatto: ci restava soltanto da trovare il compratore, ed esso apparve ad Ostiglia sotto la veste d'un antiquario veneziano. Il creduto padrone dell'altare intascò *quarantamila* lire: il compratore, dopo pochi giorni, lo rivendè per *sessantamila*. L'uno e l'altro eran felici e contenti: l'altare, gelosamente nascosto, aspettava di essere caricato a bordo d'un piroscafo già fermo all'ancora, quando un egregio cittadino di Ostiglia, il segretario comunale Antonio Giglioli, fece sequestrare il cimelio.

Chiesa parroc. di Ostiglia: altare di Simone da Fiesole. (fot. Soncini)

Il sequestro portò seco una infinità di pratiche, di ricorsi e di altre seccature, poichè in Italia, anche per riavere la roba che ci fu rubata, occorre attendere che la burocrazia faccia decidere il ladro alla restituzione. Alfine l'energico e bravo segretario ebbe causa vinta: l'altare di Simone da Fiesole ritornò ad Ostiglia, e ora si conserva - chiuso da una previdente cancellata di ferro - nel fianco sinistro della chiesa. L'Altare [2] è in marmo di Carrara: due pilastri finamente decorati a bassorilievi, sostengono il cornicione, il timpano e le tre figure del bambino Gesù e degli Angioli, piene di vita e di grazia. I pilastri son collegati pure da un arco a pieno centro tangente alla cornice, e in tal modo lo specchio dell'altare prende la forma più nota delle ancone. Il piano dello specchio medesimo è diviso in due scomparti; l'inferiore - che forma il parapetto della mensa, è più profondo dell'altro ed ha un magnifico altorilievo rappresentante Tobia che ritorna alla casa paterna, accompagnato dall'Angelo. Nello scomparto superiore è scolpita una prospettiva semplice che fa capo ad una piccola porta, sulla quale è scritto: OLEA SANCTA; a' suoi lati, sotto due arcate, stanno alcuni Angioli in atto di adorazione; più sopra si vedono i simboli del Padre Eterno, dello Spirito Santo e due mezze figure angeliche. Nei pilastri, entro due cartelle, si legge: *Anno sal.* MCCCCLVI. D. XXI *Oct* - D. O. M. *Salvatori Angelus Boncianus ex textimonio fieri mandavit.*

1) Così il Vasari.
2) Largo m. 1.50, alto m. 3.10.

Sculture e Pitture.

Il tempio è ricco di sculture [1] e pitture di artefici moderni, provenienti dalla scuola veneziana. Accettando di compiere le decorazioni della chiesa di Ostiglia, essi sapevano di non arricchire, ma non fu certo la speranza di lauti guadagni che spinse quella schiera di artisti valentissimi sulla riva del Po, nel piano ostigliese, ove recarono la nota gaia della loro favella, e, sopra a questa, la più grande virtuosità artistica. Pietro Longo - lo scultore principe del tempio - era secondato a meraviglia da altri valentissimi, che davano vita e anima ai disegni del Saccardo, l' instancabile creatore d'ogni più piccolo elemento decorativo.

Le pitture delle vòlte e delle pareti, che balzano come forme vitali dai fondi d'oro, le disegnò Giuseppe Pellarin di Venezia e le dipinse insieme ad Enrico Terzi di Parma. Secondo quanto scrive Luigi Bravo, il Pellarin trasse i principali motivi e lo stile dalle tavole illustrative della chiesa di Altlerchenfeld a Vienna, le quali servirono pure di norma per le decorazioni della nuova Cattedrale di Lonigo.

Il grande dipinto a encausto della semicupola dell'abside, si deve al professore Ermolao Paoletti di Venezia, ed è pur suo il cartone dell'Assunta, su cui fu eseguito il mosaico [2] della facciata. La pittura dell' abside rappresenta l'*Assunzione della Vergine;* è un' opera di effetto decorativo assai buono, abbenchè un po' troppo di maniera, e mi piace infinitamente più l'altra *Assunta* del Paoletti riprodotta nel mosaico della facciata. La Madonna, sorretta da una gloria d'Angeli dalle ali fiammeggianti, coronata di stelle, s' innalza nel cielo d'oro fra nubi d'incenso. La Patrona di Ostiglia fiammeggia come un sole tra l'ombra verde degli alberi, qual' immagine fulgente della patria di Cornelio, che forte nei figli e nel pensiero, brillava di luce latina nell'ombra dei secoli lontani.

1) Il veneziano Pietro Longo, seguendo i disegni del Saccardo, modellò i capitelli delle colonne e dei pilastri, scolpì l'altare maggiore, il baldacchino e l'altare gotico con tutte le statue. Il modello della Vergine col bambino fu modellato dal veneziano Vincenzo Cadorin; i due Angeli che stanno sopra il baldacchino dell'altare maggiore, sono opera di Ferruccio Tegon, veneziano esso pure.

2) Tutti i mosaici furono eseguiti dall'Officina di mosaico sacro esistente nel Pio Istituto Silvestri, di Venezia.

L'oratorio dell'Incoronata

a Sabbioneta

Brevi cenni sulla città.

Essa fu. L'Atene lombarda, la culla delle arti e delle lettere, la città che Vespasiano Gonzaga (1531 † 1591) fece sorgere tutta bianca di marmi, giace abbandonata e triste sognando forse il suo passato luminoso.

« Su la morta città splende l'estate,
Trionfa ovunque inesorato il sole;
Qui delle mura sulla fosca mole,
Laggiù per le contrade abbandonate.

Rompe il silenzio a l'ore addormentate
Una campana che fioca si duole
Di cose morte, di cose passate,
Con radi tòcchi e mistiche parole.

E per via Giulia, ove il Gonzaga un giorno
Diana addusse ed Anna d'Aragona
Come in trionfo alla ducal corona,

Cigola, carco di foraggi, un carro,
E sul Palazzo chiuso e disadorno
Indisturbato vigila il ramarro 1). »

Il nome di Vespasiano Gonzaga grandeggia nell'arte, e appare fosco e truce nella storia. Egli creò quest'Atene della Lombardia in cui la civiltà latina riviveva

1) Il fraterno amico Vittorio Richter, che al fervido ingegno e alla profonda cultura accoppia tutte le doti del perfetto gentiluomo, mi permise di pubblicare questo sonetto e l'altro che vien dopo. Son due gioielli inediti che faranno parte dei *Paesaggi mantovani*, di prossima pubblicazione. Vittorio Richter - *il dolce poeta sconosciuto*, come lo definì il Busolli in uno studio sui versi già pubblicati dal nostro - concedendomi i due sonetti che parlano di Sabbioneta, intese unire l'opera sua alla mia, come si uniscono fraternamente le nostre mani. Lo ringrazio di cuore.

con tutti i fulgori del *Rinascimento*, ma spinse Diana di Cardona - sua prima moglie - ad avvelenarsi e morire al cospetto del cadavere di Annibale Raineri, suo creduto amante: fece consumare nella solitudine Anna d'Aragona, sua seconda moglie: uccise l'unico figlio con un tremendo calcio al basso ventre, perchè passandogli vicino a cavallo non lo aveva riconosciuto e salutato. Vespasiano Gonzaga fu dunque un di quei mecenati che si ammirano da lontano, o che si vedono volentieri in mezzo a due guardie di pubblica sicurezza.

Sabbioneta si adagia tutta verde di mura ammuffite, nel piano fecondo che separa i fiumi Oglio e Po. Innanzi il cinquecento era un piccolo villaggio esclusivamente agricolo, ma passato al duca Vespasiano perdè subito il carattere pastorale, per assumere quello della reggia fastosa. Vespasiano - profondo nelle matematiche, come nell'arte della guerra; nella poesia, come nell'architettura - volle che la sua città assumesse un carattere altamente intellettuale, e vi riuscì. Fece erigere la reggia, sfolgorante di marmi, ricca di pitture [1], di cimelî e di soffitti meravigliosi: costituì un Museo entro la bella galleria in cotto appositamente edificata, arricchendolo di oltre duecento pezzi di sculture romane e greche preziosissime [2], che per fortuna dell'archeologia e dell'arte si conservano ancora nel Museo statuario di Mantova. Egli, religiosissimo, volle nel suo Stato libertà di pensiero e aprì le porte agli Ebrei che vi fondarono una tipografia, le cui opere - ve ne furono stampate trentuna da Tobia Foà - son divenute rare e preziose.

Il teatro greco-romano di Sabbioneta - il primo edificio di tal genere costruito in Lombardia sull'esempio dell'*Olimpico* di Vicenza, opera del Palladio - si deve a Vespasiano Gonzaga, che ne ordinò al Vignola la bella costruzione. Antonio Racheli, consultando memorie e manoscritti perduti, ne rifece la storia [3]. - « Il nostro Duca (Vespasione Gonzaga) - scrisse il cronista - dubitava della forma « che dar gli dovesse (al teatro). Ma veduto nel 1588 in Vicenza sorgere, opera « del Palladio, il famoso Olimpico che richiamava alla mente quelli di Grecia e « Roma, commise senz'altro allo Scamozzi che su quel fare, architettasse anche il « sabbionetano... Quindi entratovi dentro, cresce sopra ogni credere la meraviglia, « tanta armonia e vaghezza spirano da quel luogo, dovunque si spazi il tuo « guardo.

« Il proscenio era una piazza, su cui mettevano capo tre strade, la maggiore « nel mezzo, e delle minori l'una di quà l'altra di là, con molti e svariati edifizi

1) Guidati da Bernardino Campi vi operarono i pittori Ruboni, Veronese, Rivolti, Scutelari e gli scultori: Cavalli e Briziano. Essi lavorarono pure nel *palazzo del giardino*. Andrea Cavalli - l'autore del mirabile busto del Mantegna - diresse la Zecca di Sabbioneta, dalla quale uscirono medaglie e monete di alto valore.

2) Gli furono regalate da Lodovico Gonzaga vescovò di Mantova e gli pervennero dall'eredità paterna. Perchè suo padre *Rodomonte* - morto in guerra - aveva preso parte al *sacco di Roma*, non restando - come si vede - con le mani in mano. Fra le migliori sculture ricordo il *Fauno flautista*, la *Venere pudica*, l'*Apollo*, il *Piccolo Mercurio*, il *Sonno*, l'*Esculapio giovane*, ecc. Tra i busti: *Euripide*, *Omero*, *Cicerone*, *Augusto*, *Traiano Caligola*, *Adriano* ecc. Il medagliere fu stimato *in quei tempi* dodici mila lire imperiali. Esso non ebbe la fortuna delle sculture e andò quasi interamente perduto. Così pure andarono chissà dove gli arazzi stupendi da Vespasiano lasciati a mons. Gianantonio Schizzi, primo parroco di Sabbioneta. Provenivano dalla Fiandra.

3) *Memorie storiche di Sabbioneta*. Casalmaggiore, 1849.

« di legname, lavorati, a giudizio del Temanza, a basso rilievo schiacciato, come « le scene del teatro Olimpico Vicentino, e coloriti ad imitazione dei naturali. « Quindi viene la platea abbastanza ampia, e di contro alla scena, sopra un ordine « di giro di gradi, che vanno successivamente in su abbreviandosi, posa un'ampia « loggia a mezzo cerchio formata d'undici intercolonnii, due dei quali ciechi e « con nicchie per ornamento alle estremità. Le colonne d'ordine corinzio, non « potrebbero esser nè meglio fusate, nè più eleganti. Sull'architrave, che è semplice « ornato, ricorre tutto all'intorno un acroterio, e sopr'esso bellissime statue raf- « figuranti le muse con Apollo nel mezzo, le quali rispondono per punto ad ogni « colonna. Questa parte del teatro è di tale avvenenza e perfezione, che smaglia « a vederla, chi ha punto d'occhio alle belle cose. Quei tratti di muro che si aprono « poi tra l'ordine dei gradi e il proscenio, tutti furon dipinti di buona mano... »

Andateci ora, lettori miei, a vedere il teatro greco-romano di Sabbioneta - in cui si producono più che spesso le intellettuali compagnie di marionette - e vedrete che tra l' Olimpico vicentino e questo edificio del Vignola, corre la seguente differenza. L'Olimpico, in grazia di un comitato al quale davano anima e voce Antonio Fogazzaro e Paolo Lioy, è tutto bianco di marmi, di stucchi, di classiche decorazioni. Ogni nicchia ha la sua statua ; le tre vie del palcoscenico son ricostruite; la magnifica loggia, l'anfiteatro e il resto, attendono solo che si aprano le porte alla folla impaziente : che Gabriele D'Annunzio vi legga la promessa conferenza sul *drama* greco. Il teatro di Sabbioneta, in grazia dell'abbandono in cui fu lasciato, ha la bella fronte dell'edificio tutta corrosa e sgretolata nelle decorazioni ; l'interno ha il tanfo e l'aspetto di una taverna ; il palcoscenico è una desolazione.

Se i danni artistici arrecati a Sabbioneta si limitassero al teatro, il male non sarebbe troppo grande, ma disgraziatamente le deturpazioni e le rovine sono innumerevoli. Entrando in città dalla *Porta imperiale* (ora XX Settembre) si vede subito il primo insensato rimodernamento, che schiaffeggia l'arte e la storia. La porta, fatta costruire da Vespasiano in omaggio all' imperatore, terminava con una loggia sorretta da quattro pilastri, come l'altra che ha nome Vittoria. Siccome la terrazza minacciava rovina, invece di restaurarla e rinforzarla si demolì, sostituendovi una tettoia che starebbe molto bene sopra un fienile.

Il *Palazzo di Vespasiano* - ora Municipale - sembra un albergo di quart'ordine. I meravigliosi soffitti, divenuti neri come carboni, sono un pallido ricordo dell'antica bellezza. Dietro al palazzo si ergeva una torre adorna in alto di una bella loggia. Da essa, forse, Vespasiano Gonzaga spiò l'arrivo di Diana di Cardona, o mostrò a Torquato Tasso la sua Sabbioneta dormente nella gloria dei marmi ? Non so, ma appresi che la loggia fu distrutta perchè minacciava rovina, come se l'ingegneria moderna non potesse conservare gli edifici pericolanti! Forse sul gelido marmo della terrazza, che Anna e Diana riscaldarono appoggiandovi i bei corpi giovanili, qualche pasciuta massaia distende al sole il candido bucato o scuote i

tappeti dei signori padroni. Forse la terrazza di Vespasiano, fa parte di un qualche monumento che ricorda il suo nome [1].

Se il duca intellettuale riavesse vita e forza per un giorno solo..... poveri padri coscritti del Comune di Sabbioneta! Quanti ne andrebbero al cimitero, col ventre sfondato dal piede micidiale di Vespasiano?

L' Oratorio dell' Incoronata.

Sabbioneta conserva ancora nelle sue chiese [2] alcune opere pregevoli, ma il solo oratorio dell' Incoronata assume l' importanza di un tempio artistico. Vediamo in esso il pensiero creatore del duca, il quale essendo pagano in arte, trasfondeva questo sentimento nelle opere sacre, che architetti e scultori eseguivano sotto gli ordini suoi. L'oratorio dell' Incoronata è un vero gioiello: le sue linee di classica architettura, la pianta ottagona, la bella cupola rabescata e la grande loggia del primo piano, che fascia il tempio con una fila di leggiadri archi a tutto sesto, formano un edificio originale, troppo pagano per una chiesa, troppo giocondo per una tomba. Vespasiano - come ci dicono i cronisti - si compiaceva molto di questa creazione architettonica e volle trovarvi l'estremo riposo: la figlia sua compiè il voto paterno in modo regale: il lombardo scultore e architetto Giacomo [3] della Porta (1541 † 1604) eseguì il mausoleo.

Sopra un basamento di marmo rosso egli pose la bara di africano antico, in forma di rettangolo, su cui si eleva la statua bronzea di Vespasiano. Il duca la fece modellare e fondere dall'aretino Leone Leoni, onde porla sopra una colonna della piazza maggiore, dinanzi alla reggia. Alla morte di Vespasiano, la figlia ordinò che la magnifica statua fosse posta sul mausoleo, entro la nicchia formata da colonne di verde antico, sorreggenti il coronamento barocco di marmi ricchi e variati. Sui fianchi della nicchia, a simboleggiare la parte buona della vita di Vespasiano, si misero le statue della *Giustizia* e della *Forza*, scolpite in marmo di Carrara dal medesimo della Porta, come ci dice lo stile delle figure.

La statua romaneggiante di Vespasiano è un'opera mirabile, che ben pochi conoscono. Innanzi ad essa noi rivediamo sorgere come per incanto l' antica Sabbioneta del principe culto, la piccola Atene candida di marmi, sui quali

---

1) Avrei da notare ancora i danni grandissimi arrecati alla *Galleria*, al *Palazzo del giardino*, ecc., ma già troppo mi sono indugiato sul doloroso tema. Eppoi.. sarebbe inutile, perchè il mio *grido di dolore* non arriverebbe mai a percuotere il timpano di nessuno.

2) Delle altre chiese della città e del circondario parlerò nella terza parte dell'opera.

3) I cronisti lo chiamano Giambattista, ma - ch'io sappia - un della Porta di questo nome, che avesse fama di valente scultore e architetto del periodo barocco, non è esistito. Giacomo, da pochi ritenuto nativo di Roma, costruì in questa città la facciata delle chiese di s. Luigi de' Francesi e del Gesù: è opera sua la chiesa di santa Maria ai Monti.

trionfava un motto augurale: *Libertas*. Ma con le glorie, si ricordano le colpe del principe, e il poeta [1], memore della sua ferocia, lo ridesta dall'eterno sonno e gli dice:

Sabbioneta - Sacello dell' Incoronata: mausoleo di Vespasiano Gonzaga. (fot. Premi)

« Che mediti quassù a l'*Incoronata*
Fosco Signor del breve cimitero?
Ripensi forse il piccioletto impero
O Diana Cardona avvelenata?

Ripensi il tuo Giardino e l'incantata
Loggia o lo stocco che scannò il Rainero?
Scorgi, tra i veli del tuo sogno nero,
Anna che muor solinga, abbandonata?

Scorgi la salma di Luigi, il figlio
Spento da te su l'ampia via? La schiera
Scorgi, che un dì guidasti alla vittoria?

Libertas fu tuo motto, e fu tua gloria
Coglier dell'arte qualche fior, ma il ciglio
Ti vela pur nel bronzo un'ombra nera. »

Anche il trionfale sacello dell'Incoronata e lo stupendo mausoleo di Vespasiano - che vorrei vedere classificati, se non lo sono, fra i monumenti nazionali [2], furon salvati per miracolo dalle mani di chi vede nei cimelî d'arte, una fonte

1) Vittorio Richter, già citato.
2) Nonostante le prove in contrario, continuo a supporre che i monumenti nazionali sieno conservati con ogni cura. Sono un idealista impenitente: i lettori mi perdonino.

illecita di lucro. Nel tempo che i Francesi spadroneggiavano nel Mantovano, l'oratorio venne soppresso e ridotto a magazzino, (1810) ma un cuor d'oro, l'israelita Donato Leone Forti, forse ricordando la libertà e la protezione concessa a' suoi correligionari dal principe eminentemente religioso, comprò la chiesa e la donò alla fabbriceria (1826) acciocchè fosse riaperta al culto. In tal modo fu anche salvato il mausoleo di Vespasiano, che un ricco inglese voleva comprare a ogni costo, offrendo parecchie migliaia di lire [1]. L'atto nobilissimo e indimenticabile del Forti, fu degnamente ricordato con una lapide, che i fedeli vedon murata nel pronao del tempio. Essa dice che un figlio d'Israele, per amore squisito di patria, ridonò a questa un tesoro d'arte, un monumento di fede, la pagina più eloquente del suo passato.

1) Era costato tremila scudi d'oro, senza calcolare la statua.
L'Intra - nella già citata monografia su Sabbioneta - scrive che alcuni pezzi del mausoleo di Vespasiano si trovano nel Museo di Mantova, e infatti il monumento si vede privo di alcune decorazioni in bronzo. Mantova che si arricchì delle sculture preziose di Sabbioneta (e fece bene, perchè ora sarebbero, al meno, nello stato delle altre opere artistiche) dovrebbe restituire quei pezzi, che ad essa non servono, mentre sono indispensabili per completare lo stupendo mausoleo.

Santa Maria del Castello

Viadana

Origine del tempio.

La prima chiesa che ebbe nome di santa Maria del Castello [1], fu eretta in tempi da noi lontani, perchè Viadana [2] abbracciò la fede del Nazzareno nei primi secoli del Cristianesimo. Infatti le prime notizie su questo tempio rimontano al 531, e non è detto che preesistesse qualche oratorio. La prima chiesa deve aver subite varie metamorfosi architettoniche, perchè don Antonio Parazzi - l'eminente storico che ordinò per la sua Viadana un Museo ricco ed esemplare - ebbe a scrivere: - « Da alquanti mattoni geometricamente lavorati, scoperti nel 1859 nei « demoliti muri laterali del presbiterio, possiamo arguire che l'edificio anteriore « all'attuale era di stile archiacuto ».

Vuol dire che l'antico tempio di architettura romana decadente, subì verso il XIV secolo la più radicale trasformazione, passando dalla compostezza classica, alla severa e slanciata architettura medioevale. Il tempio restò gotico fino al 1522, in cui fu completamente distrutto per costruire, sulla medesima area, la nuova chiesa de' ss. Maria e Cristoforo del Castello. La edificò Pompeo Pedemonte - uno dei quattro immediati successori di Giulio Romano - il quale si atteneva ancora alle forme architettoniche della *Rinascenza*, abbenchè fossero incominciati

1) Ebbe titolo di chiesa matrice nel 1670, con decreto (19 aprile) della Camera Apostolica.

2) Nel *Fioretto delle croniche* si legge: « L'anno 69, dopo la sconfitta data da Vitellio all'imperadore Ottone in « Lombardia, egli fermossi sulla Riva del Po dirimpetto a Bedracco (oggi Bersello) ed ivi molto compiacen- « dosi, vi edificò una Castellanza, nominandola Vitelliana, che a' giorni nostri corrottamente chiamasi Viadana ».

i traviamenti del periodo barocco. Anzi, in questo edificio cristiano [1] si rinnova il ricordo luminoso del sant'Andrea di Mantova, giacchè la differenza dell'ordine architettonico, l'aumento di due navate e altri particolari, non lo fanno dimenticare. Santa Maria del Castello sembra un piccolo sant'Andrea [2].

Viadana - Interno di santa Maria del Castello. (fot. Zanetti)

La chiesa ha tre navate sorrette da pilastri di ordine jonico, sui quali posa l'elegantissima trabeazione. I soffitti e gli archi a tutto sesto son decorati da rose o cassettoni, come la cupola centrale, quella del presbiterio e il mezzo catino del coro; la crociera ha due grandi cappelle e quattro più piccole incavate nei muri laterali. La fabbrica fu terminata nel 1567 con la costruzione di alcune cappelle gentilizie e con la grande lanterna quadrata posta nel centro della crociera - come quella della chiesa di s. Barbara in Mantova - che fu poi sostituita dall'attuale catino. Anche qui, come a s. Benedetto, bisognava sorvegliare il Po, che ha sulla liquida coscienza la distruzione di parecchie chiese. Le sue acque, filtrando attraverso i forti argini, corrodevano i fondamenti del sacro edificio, che in varie

1) Ritengo che egli non ne abbia costruiti altri. Si ricordi che il Pedemonte fu direttore dell'Accademia di Mantova; lo citai a pag. 19.

2) C'è chi mette in dubbio che il disegno della chiesa sia del Pedemonte.

riprese si dovettero rinforzare. Dopo il 1858 furon fatti nuovi lavori di puntellamento e si prolungò il presbiterio e il coro, sormontato da una semi-cupola; in questo tempo, in grazia del parroco mons. Parazzi, santa Maria del Castello divenne un vero museo di arte sacra.

Pitture.

Antonio Parazzi, cambiando e comprando con fine accorgimento tele e sculture, raccolse nella sua chiesa una quantità di opere di merito e qualcuna di grande pregio. Egli avrebbe potuto ammassare una fortuna considerevole, perchè i tempi erano propizj, e nessuno conosceva come lui le provincie mantovana e cremonese, che allora conservavano tesori d'arte. Ma il degno sacerdote preferì recare il massimo lustro alla patria sua, istituendovi l'ordinato e interessante museo: decorandone la chiesa con le opere amorosamente raccolte e che noi esamineremo, rivolgendo un memore pensiero al sapiente sacerdote della fede e dell'arte. Di Bartolomeo Vivarini da Murano (fiorì nel 1449 [1]-99) c'è un prezioso polittico in tavola rappresentante i Santi titolari antichi: porta la data del 1449. Nella parte centrale vi è figurata la scena del Calvario: la Madonna in mezzo colle Marie e alcuni Angeli; in alto il Crocifisso. Ai lati, in due piani, son dipinti dodici Santi. Il polittico è splendidamente conservato: l'oro dei fondi e della ricca cornice ogivale, illumina le figure austere dei Santi, assorti nella mistica adorazione della Vergine e del Figlio, a cui si rivolgono. La regolarità simmetrica delle schiere angeliche - assai minuscole al confronto delle altre figure - e la posa della Madonna, dimostrano che il dipinto appartiene alla prima maniera di Bartolomeo da Murano, cioè, allo stile primitivo della scuola muranese fondata dal fratello Antonio, del quale il nostro fu discepolo e collaboratore [2]. Bartolomeo, al contatto della scuola di Padova e dopo le creazioni del Mantegna, divenne più naturalista e seguì la maniera di quest'ultimo. Tant'è vero che la sua *Madonna con Gesù*, contornata da grandi festoni di frutta - della galleria di Berlino - fu per lungo tempo ritenuta del Mantegna [3]; le cui prospettive decorate da simili festoni, formano una delle sue note originali. Il quadro di Viadana non ricorda nè la scuola naturalista, nè il Mantegna: rammenta invece la maniera dei muranesi discepoli di Antonio, influenzata non poco da Giovanni d'Alemagna. Bartolomeo Vivarini ha cinque dipinti nelle Gallerie [4] di Venezia: il più sontuoso è l'ancona rappresentante alcune scene della *Vita di Gesù*.

1) Gli storici d'arte scrivono 1450, perchè questo dipinto di Viadana - che porta la data 1449 - non è conosciuto, nè registrato fra i lavori del nostro. Avrei voluto riprodurlo, ma il fotografo, dopo molte prove fallite, mi dichiarò che non le avrebbe ricominciate.

2) Eseguirono insieme il grande quadro conservato nella Galleria di Bologna.

3) Il Morelli la dimostrò opera di Bartolomeo da Murano.

4) Portano i numeri: 27, 622, 620, 581, 584. Bartolomeo firmò in vari modi: nel quadro di Venezia, segnato col n. 581, scrisse: *Opus factum Venetiis per Barthomaeum Vivarinum*, e in altre tavole: *Bartholomaeus pinxit*, oppure: *Opus Bartholomaei*.

Ippolito Andreasi eseguì per questo tempio una pala poco bella, d'intonazione biaccosa. La figura della *Vergine Annunziata* è la più riuscita, abbenchè non sia impeccabile nel disegno e specialmente nelle estremità. Una mano - forse per difetto di prospettiva o di chiaroscuro - può reclamare al pittore la mancanza di un dito. È dunque un'opera affrettata e parecchio barocca, come ci dimostrano l'Angelo e i panneggi, che sembran gonfiati dal vento.

La pala rappresentante santa Lucia e sant' Omobono è attribuita a Girolamo Bedolo viadanese, detto Mazzuola perchè sposò la figlia di Pierilario, zio del *Parmigianino*. I cronisti di Viadana lo chiamano Bedulli e può darsi che abbiano ragione, ma hanno torto quando lo confondono col più valente pittore della famiglia Mazzuola, con Francesco, il *Parmigianino*. Vedemmo di Girolamo parecchie tele nel Duomo di Mantova: nella patria sua, a Viadana [1], non è troppo bene rappresentato: la sua ancona è dura e barocca assai. Credo non sia inutile ricordare che Girolamo fu un po' infelice nella pittura di cavalletto, mentre seppe emergere nell'affresco.

Non parlerò di altre opere barocche e poco pregevoli del Borgani, del viadanese Bongiovanni e di altri, volendo trattenermi sulle migliori tele raccolte da mons. Parazzi. Comincio con un *cinquecento*, il *s. Tommaso d' Aquino* [2] fra gli Apostoli Pietro e Paolo del Trotti detto il *Molosso*, cremonese. È un po' duro nel panneggio, ma assai buono nel colore. La maniera è barocca, il disegno non sempre corretto: c' è un Angelo in alto che sembra avere un braccio fuori di posto. *La Madonna della cintura*, attribuita al *Brusasorci*, non mi piace e non la ritengo sua. Il colorito è fosco, mentre Domenico del Riccio aveva una tavolozza spesso maliarda: le pose dei vari Santi in piano sono statuarie, e questo difetto io non lo riscontrai nelle altre pitture del nostro. Dalla *Madonna della Cintura* di Viadana, all'*Assunta* - molto deperita - di santa Barbara a Mantova, corre una notevole differenza, perciò queste tele non possono attribuirsi allo stesso pittore.

Galeazzo Campi (1477 † 1536) di Cremona, allievo del cremonese Boccaccio Boccaccino (fiorì nel 1497 e nel 1518) e fondatore di quella dinastia di pittori che regnò glorificata per l'opera de' suoi figli (Giulio, studiò col Pippi e poi col padre - Bernardino, frequentò pure la scuola del Romano, ma divenne quindi discepolo d'Ippolito Costa - Antonio, dev'essere stato allievo del padre), è rappresentato con una tavola, un *s. Cristoforo* di grande valore artistico. L'asceta veste il costume del cinquecento, perciò rassomiglia più ad un cavaliere di quel secolo d'oro, che al Santo riveduto in numerosi dipinti, portante sulle spalle il Bambino Gesù [3]. Tolto questo capriccio... storico, noto che il disegno non potrebbe avere più correttezza, ne il colorito maggior vigoria.

---

1) La cittadinanza gliela dànno gli storici viadanesi

2) Porta la data del 1585.

3) Si ricordi il s. Cristoforo di Torricella d'Ostiano. Ne parlai a pag. 29, ne riparlerò a suo luogo.

L'Incontro di s. Giovacchino con sant'Anna fu attribuito dal Parazzi ad Andrea (o Francesco) Scutelari. Il gentile e culto prof. d. Cirillo Mutti, mi disse che la tela reca la data del 1540, la quale dimostra che il dipinto non può essere del viadanese Scutelari, poichè in quel tempo Bernardino Campi - che fu poi suo maestro - aveva appena diciott' anni. Da quella del Campi si giudichi l' età del discepolo. Il quadro ha l'austerità della scuola cremonese, ma un po' imbarocchita. Accenno appena ad una *Sacra Famiglia* assai fosca ma simpatica di Teodoro Ghisi - che i lettori conoscono bene - per trattenermi ad esaminare un'opera preziosa del veronese Badile.

Antonio Badile (1516 † 1560) - discepolo di Niccolò Giolfino (fiorì nel 1486-1518) e maestro del Veronese - vi è rappresentato con un magnifico stendardo di seta rossa, che figura *s. Biagio* vescovo con due putti portanti gli stromenti del suo martirio. Del Badile si conosce, credo, una sola opera e forse il suo nome sarebbe obliato, se la fama di Paolo Veronese non avesse tolta dall'ombra la figura del maestro. Lo stendardo si conserva con molta cura e forma giustamente l'orgoglio dei viadanesi, che il Parazzi educò all'amore per l'arte. In questo prezioso dipinto son notevoli i due fanciulli, dalle forme purissime, dai volti atteggiati a dolce melanconia. Sembra che quegli stromenti abbiano trasfuso ne' loro animi un'onda di dolore.

Una tela piena di espressiva dolcezza è quella rappresentante *sant'Agnese* sulle nubi, con gloria di Angeli. Viene attribuita a Bernardino Gatti detto il *Sociaro* o *Sogliano*, pavese (1495 † 1575), che a torto fu ritenuto nativo di Cremona. La scuola del *Correggio* - della quale egli fu un degno seguace, com' ebbe a dimostrare nel suo magnifico dipinto del Duomo di Pavia - rivive in questo quadro con la dolcezza ideale dei colori, con la delicatezza del tocco, col magistero della forma.

Mi resta da esaminare una tavola d'ignoto che fu certo eseguita nei primi anni del XVI secolo. La Madonna è in trono e tiene fra le braccia il bambino Gesù; a' suoi lati sono quattro Santi, e ai piedi del trono tre Angeli suonano e cantano le glorie della Vergine. Soggetto assai sfruttato dai nostri pittori e specialmente dal *Giambellino:* si ritrova anche nella *Madonna* in gloria del s. Francesco di Mantova: i lettori la ricorderanno. Il dipinto fu ritoccato dal Parazzi, che aveva un lato debole: quello di credersi un buon restauratore di quadri. Non dirò che egli abbia tolto al dipinto il suo carattere originale, ma l' opera del ritocco è troppo visibile.

Sculture.

Al cortese prof. Mutti - già citato - capitò un giorno di osservare alcuni frammenti di terracotta, che avevano figure umane. Il Parazzi fece pulire e lavare

quei pezzi, e con molta pazienza potè rimettere insieme uno splendido bassorilievo, rappresentante la sepoltura del Nazzareno.

La severità delle linee, i panneggi minuti, la compostezza delle figure, la bellezza espressiva dei volti, ci fanno pensare ai primi anni dell'aureo cinquecento, allorchè in questa regione l'influenza del Mantegna si rivelava in ogni opera d'arte,

Viadana - Chiesa di santa Maria del Castello : bassorilievo in terracotta. (fot. Zannichelli)

e con fortuna maggiore nella scultura. Si ricordi la insuperata valentia del medaglista Miglioli: si rammenti il busto del Mantegna modellato dal suo discepolo Andrea Cavalli, da quel Cavalli che viveva alla Corte di Sabbioneta, al confine di Viadana. Non dico che il bassorilievo si debba attribuire a lui, ma non escludo la possibilità che provenga dalla sua scuola. Perchè nonostante i guasti e qualche parte malamente modellata in gesso, la magistrale fattura di questo bassorilievo è degna di ammirazione, e basterebbe il gruppo maggiormente doloroso, la Madonna sostenuta dalle Marie, per darne un giudizio oltremodo favorevole.

Viadana, per virtù di Francesco Antonio Pinola, ebbe una scuola fiorentissima di scultura in legno. Se ne trovano degli esemplari nelle case private, nelle chiese, ovunque. Il Pinola fu un savio barocchista e attinse molto dalla natura, cosicchè le sue sculture ad alto e bassorilievo, riproducenti tutti i regni naturali, sembran formate sul vero. « Con vari pezzi di queste sculture - scrive il Parazzi - « componemmo i due dorsali alle sedie presbiteriali e alla credenza, la cattedra « e il pulpitino della dottrina ». E con altre opere del viadanese De' Giovanni, il Parazzi mise assieme gl'*intagli del coro e della sagrestia*. E bisogna dire che seppe riunirli con tanto sentimento estetico, da formare delle opere d'arte che sembran create appositamente per la chiesa.

Vi sono altre sculture pregevoli - tra le quali ricordo l'*Addolorata*, il *s. Francesco d'Assisi*, la *Concetta* e il *Crocifisso agonizzante* - c'è anche una bella cornice in

sagrestia, ma le sculture del Pinola emergono per la bellezza delle forme e la spontaneità dei soggetti decorativi. Fiori, frutta, bambini sorridenti e figure simboliche, s'intrecciano, si seguono, si completano con sovrana armonia di linee.

Viadana - Chiesa di santa Maria del Castello: scanni del presbiterio. (fot. Zannichelli)

L'ornamento scaturisce dall'ornamento con abbondanza di soggetti decorativi: i festoni di frutta e di fiori sembrano nati per miracolo nell' ombra delle navate: la natura par che offra al Signore la ricchezza delle terre feconde.

PARTE TERZA

L'Arte nelle Chiese del Mantovano

Chiese della Provincia

Santa Maria degli Angeli

(o s. Lazzaro agli Angeli)

Questo grazioso e luminoso paese, situato sulla via di Asola a tre chilometri da Mantova, ha l'aspetto di una borgata della riviera napoletana. Invece del mare c'è il lago, che in questo punto non è mai al secco. Quindi è un continuo scivolare di leggiere barche da pesca sulle placide onde; e la sera, circonfuse dalla luce sanguigna del tramonto, le casette che si aggruppano sulla lieve altura hanno tinte e riflessi di rame.

Angeli - Chiesa parrocchiale. (fot. Crotti)

Sul culmine del paese sorge la chiesa di santa Maria degli Angeli, che fu costruita nel 1429 per volere di Gianfrancesco Gonzaga, marchese di Mantova. Il tempio è di stile gotico lombardo e ciò prova che il periodo ogivale durò in Mantova oltre il primo quarto del secolo XV. Appena consacrato lo officiarono

i padri domenicani, che ebbero dimora nell' annesso convento, ora scomparso; poi successero i Cappuccini, ma fino al 1797, in cui si fecero nella chiesa molti necessari restauri, essa non fu decretata parrocchiale. In quell'anno, riaprendola al culto, venne consacrata di nuovo perchè durante il blocco aveva servito da stalla alla cavalleria; e probabilmente in tale epoca fu atterrato il convento e bruciato l'archivio dei frati.

L'esterno del tempio ha buone linee d'architettura e belle cornici in terra cotta, ma non conserva in tutte le parti lo stile primitivo in causa dei posteriori rifacimenti. L' interno ha una sola navata, che si slancia arditamente con semplicità di linee. E pure, quella miseria decorativa, quella assoluta mancanza di fulgori d'oro e d'argento, dànno alla chiesa un carattere originale di mistica severità; e se non ci fossero i brutti altari barocchi, piantati lì tanto per guastare qualche cosa, questo tempio potrebbe citarsi come modello di austera e semplice architettura ogivale.

Nel coro della chiesa, murato in alto, si conserva un capolavoro di Andrea Mantegna: la grande tavola a tempera rappresentante la *Madonna degli Angeli*, che ben pochi conoscono per la ragione che nessuno la riprodusse e ne parlò. I critici si accapigliarono lungo tempo per dare la paternità a questo dipinto, ma poi si trovarono d'accordo nel giudicarlo del Mantegna [1]. La *Madonna degli Angeli*, abbenchè molto danneggiata dal tempo, dalla folgore e dalla colpevole incuria degli uomini, è ancora soavemente bella. Il volto della Madonna ha tutti i pregi della tecnica mantegnesca; le mani, unite in atto di preghiera, sono stupende.

A me sembra che in questo dipinto il Mantegna siasi attenuto molto alla descrizione della Vergine fatta da Niceforo Callisto. Lo storico di Bisanzio - riporta l' Orioli [2] - vissuto nel secolo XIV, basandosi sopra uno scritto di sant'Epifanio, disse che « la Vergine era di statura mediana; aveva carnagione « di color formento; capelli biondi, occhi vivi, pupilla giallognola ulivigna, so- « pracciglia nere, bene arcuate, naso lunghetto, labbra vermiglie, viso tondo nè « oblungo; mani e dita sottili..... Vestiva sempre abiti di lana non tinta ». L'Orioli riferisce queste parole accennando alle *Sacre Famiglie* della cappella Mantegna in sant'Andrea, e aggiunge che in questo quadro la Vergine, tranne che nella forma del viso, risponde al ritratto fattone da Niceforo. Nella *Madonna degli Angeli*, per quanto riguarda la fisonomia, il Mantegna non si è discostato di una linea dal classico ritratto che ne fece lo storico bisantino; piuttosto si può osservare che la statura della Vergine non è certo mediana: che il vivacissimo manto azzurro in cui è ravvolta, non ricorda le *lane non tinte* che formavano le sue vesti.

Ma questi son nei al confronto delle Madonne dipinte nel pieno del *Rinascimento*. Lo vedranno i lettori nella corsa che faremo attraverso le chiese della provincia e specialmente ad Asola, ove si conserva una *Sacra Famiglia* in cui la

1) Vedi Archivio dell'Accademia Virgiliana di Mantova. Nota circolare del 3 Settembre 1891, N. 12680.
2) Vedi *Madonna nell'arte*, in bibliografia.

Vergine par vestita da ballo. Questa Madonna del Mantegna è contornata da una schiera di graziosi Angeli, molti dei quali suonano strumenti a fiato ed a corda. È come una sinfonia di angeliche figure, che assurgono, carnose e vive, dal fondo brillante d'oro.

Nel 1859 il Commissario Elena, volendo sottrarre questo prezioso dipinto ai pericoli della guerra, pensò di farlo trasportare a Mantova e lo dette in custodia al conte Luigi Biondi, che un anno dopo lo riconsegnò sano e salvo alla

Angeli - Chiesa parrocchiale: « Madonna degli Angeli » di Andrea Mantegna. (fot. Premi)

fabbriceria della chiesa. Fu rimesso al suo posto nel coro dalla parte di tramontana, ove battono i venti umidi e il muro esterno è annerito dalla muffa. L'umidità penetrando nell'interno, ha fortemente danneggiata la tavola di pioppo e il dipinto, e se qualcuno non provvede perchè vi sia fatta opera di conservazione, anche la *Madonna degli Angeli* andrà miseramente perduta. Ormai - si vede pure dall'incisione - una gran parte del fondo d'oro è scomparso, e le figure dipinte - corrose dall'umidità - vanno deperendo giorno per giorno e si distaccano e cadono a piccoli frammenti sull'impiantito del coro. La tavola è spaccata per tutta la sua altezza, ed ha fosse ed aperture profonde.

L'attuale arciprete don Massimo Paganelli, tentò ogni via possibile perchè il dipinto fosse salvato dalla inevitabile rovina: gli risposero... di cederlo al Museo di Mantova, nel quale forse, come altre opere pregevoli, avrebbe trovato posto nel fondo di un magazzino. E c'era - si noti - chi desiderava arricchirne una Galleria celebre inglese, dando al parroco un *pour boire* di duecento mila lire!

Angeli - Porta della Chiesa parrocchiale.
(fot. favoritaci dal sig. Giuseppe Lanzoni)

Le autorità competenti di Mantova si affannano per riavere gli arazzi raffaelleschi, ritenuti indebitamente dall' Austria, e fanno bene. Ma perchè non si occupano pure delle opere d' arte che rimangono?

La tradizione dice che sulla porta assai graziosa del tempio, vi fosse un affresco del Mantegna. Ora c'è un'arlecchinata di colore che bisognerebbe distruggere... ma con tutte le precauzioni, perchè non sarebbe improbabile che togliendo l' indecente pittura della porta, riapparisse alla luce l' affresco di Andrea.

Chiesa parrocchiale di Levata (Curtatone)

Candida come neve, la piccola chiesa di Levata si nasconde fra le siepi fiorite, aspettando che il sole la innondi e la riscaldi. Essa non vide la strage fraterna dei Cremonesi, che nel pieno della notte si risvegliarono al fragore delle armi e piombarono nell'eterno sonno: non vide sventolare sul campo dei Mantovani il vessillo della vittoria [1], ma udì il rombo dei cannoni e lo strepito delle armi nel triste e glorioso 29 maggio 1848, allorchè cinquemila figli della mia Toscana, abbandonati i severi studi universitari o le campagne ubertose, rinnovarono sul piano di Curtatone le gesta degli antichi eroi. Forse da quel giorno la modesta campana della chiesa, destando la eco della sconfinata pianura, cantò col poeta:

« ... a quella polve eroica fremente,
a questa luce angelica esultante,
rendi la patria, Dio: rendi l'Italia
a gl'italiani. » 2)

Il candido tempio, che suscita una folla di pensieri, conserva un'opera d'arte di valore indiscutibile: la *Vergine in trono*, fiancheggiata dai santi Tommaso e Giuseppe. Fu attribuita al Mantegna, ciò che a me non sembra, ma ritengo che si debba alla sua scuola, avendone i caratteri tradizionali. Il fondo – come si vede spesso nelle opere di Andrea e de' suoi imitatori – è costituito da colonne con festoni, cha fanno scorgere un lontano paese. Le figure risentono del fare statuario, il panneggio è minuto, il colore è sobrio. La grande pala, tutta cosparsa di piccole gocce di cera, annebbiata dal fumo e dalla polvere, avrebbe bisogno dell'opera di un abile restauratore. Non ci vogliono ritocchi, ma un semplice e giudizioso lavoro di conservazione, fatto con tutte le regole dell'arte 3). Provveda il culto parroco, provvedano i paesani, acciocchè nel piccolo tempio, ricordante sanguinose glorie, sia conservata una gloria fulgida dell'arte mantegnesca, che rese più grande nei secoli la patria di Virgilio.

---

1) Nel 703-705, presso Curtatone avvenne una sanguinosa battaglia fra Cremonesi e Mantovani, che si disputavano il possesso del fiume Oglio. I Mantovani assaltarono di notte il campo nemico; fecero 3100 prigionieri, ammazzarono molti nemici, e dettarono i patti della pace. Per questi i Cremonesi furono obbligati a fabbricare con pietre e calce di Cremona, e con acqua del fiume Oglio, la porta *Quadrozza* di Mantova (ora Pradella), con torri e rocca. Fu demolita.

2) G. Carducci. *Piemonte.*

3) Gira per le parrocchie di Mantova un Tizio che si spaccia per restauratore di quadri. Egli ha già parecchie rovine di dipinti sulla coscienza, ma non se ne dà pensiero. Ricordino i parroci a cui sono affidate le opere d'arte, che i restauratori buoni e coscienti, non vanno in giro a cercar lavoro. Ricordino che anche la semplice lavatura fatta con l'acqua naturale, può distruggere un dipinto.

Chiesa parrocchiale di Gazzoldo degli Ippoliti

Gazzoldo degli Ippoliti è un bel paese sano e verde, che si trova sulla via di Asola. Deve il suo nome ai marchesi degli Ippoliti, che dal secolo XIV fino ai primi del XIX, ne furono i feudatari, sotto la soggezione dell'impero. La loro tomba la vedemmo nel santuario delle Grazie. Si suppone che la prima parrocchia costruita a Gazzoldo rimonti al secolo XVI; quella esistente - consacrata nel 1742 - non è altro che l'ampliamento e la trasformazione della prima.

In questa chiesa si conserva un piccolo e interessante arazzo, che fino a poco tempo fa restò malamente inchiodato sopra un telaio e servì da paliotto; ma il nuovo parroco d. Paolo Filippini, seguendo il mio consiglio, promise di provvedere sollecitamente alla sua conservazione [1]. L'arazzo è largo m. 2.30 e alto m. 0.93. Nel centro, in uno scudo formato da un intreccio geometrico e da foglie ornamentali, v'è la figura intera di sant'Antonio da Padova, che sembra eseguita da un miniatore. Ai lati, nel campo dell'arazzo, vi sono due stemmi dei marchesi Ippoliti sormontati dall'aquila a due teste, che indica la soggezione all'impero.

Questo drappo istoriato è assai bello; la decorazione è varia, ricca e bene intonata di colore. Per quanto riguarda lo stile, non è troppo facile che io possa darne un giudizio, ma non credo di andare molto lontano dal vero, attribuendo il piccolo arazzo alla scuola tedesca.

1) Anche qui sarebbe indispensabile l'opera dell'arazziere fiorentino Salvadori, già citato nella descrizione della chiesa di santa Barbara.

Cattedrale - Sant' Erasmo - S. Rocco

di Asola

Origine e fine del tempio di sant'Erasmo.

Questa ridente e ricca [1] cittadina, che prosperò all'ombra del vessillo di s. Marco [2], memore e gloriosa delle origini sue perdentisi nella notte dei tempi [3], fin dal IV secolo - secondo i cronisti asolani - avrebbe abbracciato il Cristianesimo, trasformando un tempio dedicato a Giove, in una chiesa che portava il nome d'un vescovo della nuova fede. Ciò non costituisce un caso strano, poichè quando la mite religione del Redentore fugò gli Dei gentili, i loro templi furono spesso trasformati in chiese cristiane. A Roma (nel 608), per opera di Bonifacio IV, il Pantheon di Agrippa, il tempio di *Tutti gli Dei*, divenne la chiesa di s. Maria ad Martyres, e ricordo di aver letto che una statua bronzea di s. Paolo - *credo* sia quella innalzata dal Senato e dal popolo romano in onore di Marco Aurelio - fosse in origine un Giove tonante. Senza uscire dalla nostra provincia, vedremo ad Acquanegra, a Mantova e forse altrove, altri esempi di simili trasformazioni, che non possono sorprendere.

La leggenda asolana che parla di un tempio di Giove trasformato in chiesa, non è confermata da nessuna prova; invece è accertato dai cronisti, che nel 1125 la prima chiesa cristiana fondata in Asola, scampò *alla generale devastazione del paese*. Circa tre secoli dopo (nel 1403), il tempio medesimo, sant'Erasmo, accolse e salvò i pochi fedeli scampati al furore ghibellino, alla strage. Si trattava sempre del tempio di Giove, trasformato ed ampliato nel corso dei secoli? Probabilmente,

---

1) La sua Congregazione di Carità - presieduta dall'integerrimo avv. Ettore Savazzi - dispone di un patrimonio considerevole. Essa mantiene il fornito ospedale, gli asili infantili, il ricovero dei vecchi, concede medicine e sussidi ai malati, paga i baliatici, sostiene le spese mortuarie della povera gente, aiuta vedove ed operai senza lavoro, ecc. Due anni or sono, a iniziativa dell'avv. Savazzi, uomo di larghe e moderne vedute, s'istituì una cucina economica. Si può affermare che ad Asola non c'è un mendicante.

2) Fu già fortezza della Repubblica veneta; ne conserva le mura fortificate.

3) Si crede che le origini di Asola rimontino ad un periodo anteriore alla immigrazione etrusca.

si. Ora è impossibile darne un giudizio, per la semplice ragione che il Municipio asolano demolì la chiesa per costruirvi un teatro; ma tenendo conto di ciò che scrisse il Portioli [1], potrà sembrare che la mia ipotesi abbia un fondo di vero. « Sant'Erasmo - egli notò - è una chiesa costruita nel secolo XIV o al principio « del XV, almeno ce lo indica la sua architettura interna; sebbene il suo cam- « panile paralellogrammico con finestra ad arco a semicerchio, fa supporre che « ancora prima vi fosse altra chiesa assai più antica, forse più piccola, la quale « abbia dovuto cedere il posto a questa maggiore. Anche la sua giacitura all'in- « fuori di ogni ordine degli attuali fabbricati, *è indizio di più remote origini.* »

« La chiesa di s. Erasmo - scrive il Ruzzenenti [2], che la vide in piedi - è a « tre navate segnate da quattro snelle colonne dalle quali spiccano arditi archi « gotici ricoperti di lacqueario: la navata di mezzo si sfonda a formare l'aspide « con un robusto vòlto a pieno sesto sul cui fianco s'eleva la torre speciale per « la sua forma rettangolare avendo un lato doppio dell'altro ». Il Portioli aggiunge: « La chiesa non ha fregi, nè cornice, nè facciata, tolto un bell'ornato in « terra cotta posto all'esterno del lato dell'evangelo, che cinge la cappella di s. Ber- « nardino e si prolunga sulla facciata ».

Dal lato architettonico, quindi, la chiesa di sant'Erasmo non era certo un capolavoro, ma la sua storia strettamente collegata a quella della città, le origini sue e le pitture che l'adornavano - come vedremo fra poco - dovevano tenere lontano dalle sacre mura il piccone demolitore. Continuiamo a spigolare dai cronisti, giacchè il tempio è scomparso per sempre. Il Ruzzenenti, dice: - « Figu- « riamoci d'essere nel 1870 e d'entrare nella chiesa di sant'Erasmo in compagnia « dell'Abate d. Antonio Poiazzi: colonne e pareti ci si presentano tutte scialbate « fuor che al di sopra dei due altari, in cui a rappresentarne le pale spiccano « delle pitture a fresco: l'occhio sagace dell'Abate, intelligente amatore di belle « arti, intravede sotto il velame della calce altri dipinti. Ne tenta subito un'as- « saggio colla lama d'un piccolo coltello ed ecco, al cadere del bianco intonaco, « far capolino una graziosa testina di donna coperta dal lucco e in atteggiamento « di curiosa, quasi riflettesse in sè il sentimento che occupava in quell'istante « l'animo dei riguardanti ».

Da quella visione improvvisa e gentile ebbero origine le diligenti ricerche, onde rimettere in luce gli affreschi imbiancati nei giorni del dolore, quando la peste desolava il Mantovano; e pareti e colonne, liberate dal candido lenzuolo, apparvero ricche d'interessanti dipinti del XIV e XV secolo, i quali ultimi - secondo il Ruzzenenti - potevano attribuirsi ai pittori del paese Graziolo Nani e maestro Andrea de Malaperzi, che avrebbe firmato semplicemente *Andreas.* In questo il critico va d'accordo col Portioli, a cui parve che gli affreschi del sant'Erasmo fossero opera dei pittori indigeni. Nell'insieme la chiesa aveva un aspetto troppo

1) Vedi in bibliografia *Le chiese dipinte del mantovano* anno 1883.
2) Vedi in bibliografia *Artisti e cose d'arte in Asola,* di d. Luigi Ruzzenenti.

chiassoso, ma nei particolari era degna di studio e di ammirazione; e il Portioli - nella sua memoria - ebbe a scrivere: - « Allorchè nel 1870 venne fuori la prima « notizia di coteste pitture, mi parvero esagerati gli entusiasmi dei cittadini di « Asola a loro riguardo, ma ora devo dire francamente che (gli affreschi del s. « Erasmo) *sono affatto immeritevoli dell'abbandono e del dispregio presente.*

Il Municipio di Asola, non tenendo conto di ciò, distrusse la chiesa: l'ufficio regionale dei monumenti, eccetera, permise lo scempio. Asola, con questo, ha distrutta una delle più belle pagine della sua storia [1].

Chiesa di s. Rocco.

Questo tempio, ora ridotto a magazzino, per la parte pittorica non fa deplorare la sua trasformazione. Costruito la prima volta sulla fine del XV secolo per cura di Filippo Ferrandi - come assicura il Ruzzenenti - fu poi convertito in un mulino a vento! L'assedio del 1516 segnò la sua fine, perchè i restauri posteriori non bastarono a rimetterlo in piedi. Ventitrè anni dopo, Franceso Datis, Girolamo Turco e Cristoforo de Leno de' Mantovani - deputati alle fabbriche del Comune - visto che il vecchio tempio minacciava di rovinare addosso ai fedeli, si accordarono coi maestri muratori Giacomo della Valle, Pier Paolo Lancillotto e figli, i quali presero l'impegno di ricostruire la chiesa secondo il progetto del citato de Leno, « col patto di far il coro dall'altro capo della Giesa, cioè a monte, e far una torre della grandezza di quella di s. Lorenzo [2].... per lire 450 di pura fattura, somministrando il Comune tutto l'occorrente per la fabbrica [3]. »

Cristoforo de Leno, architetto e pittore, in questa chiesa di s. Rocco sviluppò in piccolo le linee del sant'Andrea di Mantova, la qual cosa dimostra che egli fu un buon tecnico, ma ebbe limitata fantasia. Questo tempio di Asola - come quello

---

1) Perchè almeno si conservi un ricordo degli affreschi distrutti, ne do la nota, avvertendo che altri ancora restavano sotto la calce, com'era facile osservare.

All'altar maggiore: *Il Calvario*; Cristo in croce, la Madonna, s. Giovanni e vari Angeli (il migliore e più conservato: ricordava lo stile giottesco). - Sull'angolo del presbiterio: *sant'Erasmo.* - Nella parte opposta: *s. Giacomo.* - Nel primo pilastro del Vangelo: il *Redentore*, fiancheggiato dai ss. Girolamo e Bernardino. - Nel pilastro opposto: *s. Bernardino* e un Dottore della Chiesa. - Nella cappella di s. Bernardino: il *Presepe* - s. Antonio da Padova - s. Giuseppe - santa Caterina - s. Rocco - la *Vergine* in trono (grandioso affresco a chiaroscuro guastato in parte dai restauri) - s. Bernardino e s. Francesco d'Assisi (a chiaroscuro, con tinta azzurra) - Fuori della cappella: *s. Bernardino* che predicava ad una donna; fondo prospettico (ritoccato con tinta rossa: era firmato *Andreas*) - Di seguito: *Madonna col bambino*, alla quale s. Francesco d'Assisi presentava l'asolano Francesco Bocali, che fece fare la pittura - La Vergine era nell'atto di coprire la nudità del Bambino, con un panno candido - s. Francesco - s. Bernardino e nuovamente i due Santi con Erasmo. Di seguito: *Madonna col Bambino* e due Santi - Un *fanciullo morto* e il devoto Giacomo Mareli. - Sulla parete in *cornu epistolae*: tre Madonne e Santi - Sopra un pilastro: la Vergine col Bambino e Santi: più sopra lo stesso soggetto. Nel coro: *Madonna* e *Bambino* poppante - sant'Erasmo.

Essendo queste pitture quasi tutte di carattere votivo, recavano i nomi di chi le aveva ordinate e l'anno della loro esecuzione. Fra i nomi degli Asolani, noto: *Franciscus Fantinus*, Magister *Cristoforus Ronchetus*, *D. Ferrariis*, *Franciscus de Boccali*, *Franciscus de Agnellis*, *Jacobus de Maraelis*, *David Testa*, *Peginus.* Quanti altri nomi e ritratti eran sotto la calce?

2) Distrutta. La disegnò il de Leno.

3) Memoria Ruzzenenti.

dell'Alberti - ha una sola navata a vòlta, con sei graziose cappelle ed altrettanti altari, legati armonicamente da buone linee architettoniche. Gli affreschi, al contrario, sono una meschinità molto baroccheggiante. La *Deposizione dalla Croce* è più che passabile, ma Dio ci scampi dal sognarci la notte i ritratti dei Profeti e dei dodici imperatori romani! Galba, Nerva, Vespasiano e compagnia, rappresentano un meschino e ridicolo riempitivo; stanno in quella chiesa come persone estranee,

in odio a Dio... ed a' parroci sui.

La *Deposizione* si ritiene del de Leno, che in questo dipinto si dimostrerebbe buon disegnatore; la grave colpa di avere introdotti i dodici Cesari in una chiesa cristiana, fu commessa con lunga premeditazione da Giovan Antonio dei Fedeli, al quale si debbono pure le altre meschinità decorative.

Cattedrale (sant' Andrea).

Non è difficile supporre che il vasto tempio fosse interamente decorato di pregevoli affreschi, poichè larghe macchie di colore si vedono trasparire qua e là, e alcune pitture apparvero sotto l' intonaco, quali improvvise rivelazioni di bellezza. L'ampia Cattedrale, assai ricca di ottimi quadri e di preziosità artistiche, sarebbe pure interessante per l' insieme architettonico del suo interno, se l' abbandono in cui fu tenuta non l'avesse ridotta in uno stato miserevole. Le pareti annerite, i larghi e pericolosi crepacci delle mura e l' umidità filtrante da essi, dànno alla chiesa un aspetto di lugubre tristezza. Nel sant' Andrea di Asola vi sono opere di grande pregio che meriterebbero le maggiori cure per conservarle, e un ambiente più decoroso e lieto; vi sono quadri e lavori di scultura che in altra città - meno proclive, come Asola, alle lotte personali - sarebbero custoditi e mostrati con amore ed orgoglio.

Ricordando ai più autorevoli cittadini di Asola le opere d'arte ammirate nel sant'Andrea, caddero, come suol dirsi, dal cielo: non le avevano mai viste: non sapevano che ci fossero! Per questo, per la mancata sorveglianza, un sagrestano potè lavare con la *liscivia* otto splendide tele del *Moretto* da Brescia (1498 † 1554-55), rovinandole completamente. Tant'è vero che festeggiandosi il centenario del Bonvicino - conosciuto in arte col soprannome citato, - i delegati bresciani, recatisi ad Asola per chiedere in prestito le preziose opere del pittore di *santa Margherita*, ne uscirono dolenti come se avessero assistito a un funerale. Brescia non vide quelle pitture del figlio diletto, che la mano sacrilega di un incosciente privò d'ogni bellezza [1].

1) Mons. Besutti, il culto e giovane Abate mitrato della Cattedrale, ci affida che simili rovine non avverranno più. Egli, amante e studioso dell'arte, vorrebbe salvare ciò che resta dal continuo deperimento, e sarebbe doveroso che il Comune lo seguisse su questa via. Il Duomo di Asola e le opere preziose in esso contenute, hanno bisogno di un serio lavoro di conservazione; trattandosi di accrescere lustro alla città - che potrebbe divenire mèta di un continuo pellegrinaggio artistico - le lotte di partito o personali, debbono scomparire.

La costruzione del sant'Andrea - secondo i documenti citati dai cronisti Riccardi e Mangini - rimonta al XV secolo, ma il Portioli suppose che alla chiesa attuale, preesistesse un tempio romano. Non escludo la ipotesi del critico, ma noto che egli la basa sul fatto di avere ritrovata nel sant'Andrea una lapide romana, mentre la tradizione dice che l'antico marmo fu scoperto in un paese vicino. Lasciamo le leggende e passiamo alla storia. Il consiglio di Asola, nella adunanza del 18 marzo 1472, deliberò la costruzione del tempio e cinque mesi dopo si dava principio a scavarne i fondamenti, sotto la direzione di Guglielmo da Cremona. I lavori procedevano poco - come nella chiesa omonima di Mantova, fondata nello stesso anno - cosicchè nel 1488 si era appena giunti a cuoprire il tetto, e undici anni dopo si cominciarono le vòlte. Nell'archivio comunale di Asola è conservato un registro, dal quale appare che nel 1508 la fabbrica della chiesa continuava ancora, sotto la direzione del maestro muratore Francesco Biondello di Asola. Sei anni appresso lo stesso *muraro* finiva le vòlte e il tempio tranne qualche opera accessoria [1]. Cominciata in istile gotico, la chiesa cambiò veste e linee durante il lungo periodo della costruzione, subendo l'influenza del sant'Andrea di Mantova; così vediamo l'arco tondo e l'acuto uniti in fraterno accordo, e le linee dell'architettura gotica correre parallele a quelle del primo rinascimento. Ne deriva un miscuglio strano, ma pur tuttavia l'interno del tempio si presenta imponente e grandioso. Esso è a croce latina, con tre navate.

Asola - Finestrone della Cattedrale
(fot. favoritaci dal sig. Goffredo Bellini)

Non vi sono particolari architettonici degni di nota, tranne un magnifico finestrone di marmo murato nel fianco esterno, prospettante la piazza maggiore. È bellissimo ed è strano che si trovi in questo tempio, per la ragione che forma un esemplare unico. Pure essendo di stile ogivale, il finestrone non corrisponde al gusto severo dell'architettura interna. Si noti inoltre che venne murato *fuori di centro*, nella parte più vetusta della fabbrica; perciò io suppongo che il meraviglioso traforo marmoreo provenga da altro edificio, non sembrandomi possibile che l'architetto si fosse fermato alla costruzione di una sola finestra, e che - dato questo - l'avesse fatta murare fuori di posto e poco verticalmente. Questa bellissima bifora doppia, che ricorda gli splendori del gotico veneziano, non è troppo conservata; alcuni ornati si distaccarono, altri minacciano di cadere. Ma in peggiori condizioni è la rosa di terracotta posta sopra al finestrone, che ogni mattina - mi osservò un esteta asolano - saluta l'alba spogliandosi d'un frammento della sua bellezza. Forse potrà darsi che il leggiadro rosone

1) La sagrestia si fabbricò nel 1536.

si spogli pure durante il giorno e la notte, tant'è vero che gli asolani, percorrendo quel tratto di strada, girano alla larga, per la paura di essere investiti da un qualche frammento... estetico.

Affreschi decorativi.

Abbiamo visto e vedremo ancora parecchie chiese del Mantovano decorate di affreschi, ma la maggior parte di esse non devono le loro pitture a un concetto ornamentale, ma bensì allo spirito religioso dei ricchi borghigiani, tremanti per il dilagare della peste. Per tale ragione queste pitture votive rappresentano per lo più la Vergine e i santi protettori Rocco, Sebastiano e Bernardino, il quale ultimo - che fu a predicare ad Asola - nella sola chiesa di s. Rocco vi era rappresentato tredici volte. Gli affreschi di queste chiese furono eseguiti dal XIV al XVI secolo, ma la maggior parte appartengono al quattrocento. Noto subito che non è troppo facile conoscere esattamente l'epoca in cui vennero dipinte le varie chiese, perchè gli esecutori escono assai raramente dalla cerchia degli artisti indigeni, e spesso ci troviamo dinanzi ad opere di pittori in ritardo col secolo loro. Cosicchè noi vedremo alcuni affreschi eseguiti in pieno cinquecento, che hanno i difetti, le ingenuità di forma e il mistico raccoglimento delle opere di un secolo avanti: vedremo poi in talune plaghe - e specialmente nei territori di Asola, Cavriana e Sermide - una fioritura di affreschi votivi, mentre in altre parti della provincia non se ne trova nemmeno uno. Ciò dipende dalla indole parecchio varia dei Mantovani disseminati nella vasta provincia, e dai contatti con le città che ne segnano il confine, seguenti più o meno il movimento artistico.

Nel Duomo di Asola le decorazioni pittoriche s'incominciarono nel primo quarto del secolo XVI, ed ebbero scopo ornamentale e non votivo. Il Portioli, che vide parte degli affreschi, ora *nuovamente* ricoperti dalla calce, ebbe a scrivere: « siccome (nel 1516) si era ancora in quel limite di tempo nel quale l'arte aveva « un indirizzo buono, così cotesta decorazione riescì totalmente conforme al ca- « rattere del luogo... » « Pertanto - egli soggiunge - sono dipinte le pareti ed « i grossi pilastri. » Da ciò si comprende che la vasta Cattedrale era completamente affrescata, perchè alle notizie del Portioli debbo aggiungere che sotto lo strato di calce di una vòlta vidi trasparire un dipinto, il quale non poteva essere isolato e formare un caso unico. Queste pitture furono imbiancate *per misura igienica (?)* quando la peste infieriva, e poi... recentemente, dopo che accademie e persone autorevoli avevan consigliato di conservarle. La scoperta degli affreschi ha bisogno di essere illustrata, perchè si veda fin dove può arrivare l'incoscienza artistica di certi padri coscritti, che ressero le sorti del Comune di Asola. L'Abate

Antonio Parazzi - che i lettori già conoscono quale benefattore delle arti mantovane - nel 1870 trovandosi ad Asola, vide e studiò le pitture del sant'Erasmo e del s. Rocco. Delle prime, specialmente, ne disse molto bene, perchè interessavano l'arte e la storia. Eccitati dal Parazzi, alcuni cittadini di Asola nominarono una commissione allo scopo di proseguire nel giudizioso scrostamento delle mura, e fu ventilata la bella proposta di fare del sant' Erasmo un civico Museo. Ma altri cittadini - in forza delle solite lotte personali - misero in dubbio il valore degli affreschi venuti alla luce, cosicchè la commissione artistica, per finirla con le critiche, domandò il parere dell'Accademia di Milano, *la quale propugnò la conservazione della chiesa e delle pitture di sant'Erasmo.* Noi abbiamo visto che il Municipio asolano trasformò il tempio in un teatro, distruggendo gli affreschi.

Nello stesso anno 1870, d. Luigi Ruzzenenti, supponendo che il sant'Andrea conservasse qualche pittura sotto l'intonaco, provò a distaccarne alcune parti. L'esito fu meraviglioso: ogni frammento di calce tolto dalle mura, metteva allo scoperto buoni dipinti e interessanti iscrizioni: riportava alla luce delle opere preziose per la storia dell'arte. Don Luigi sperava che il Municipio e l'ufficio, regionale dei monumenti - del quale egli fa parte - avessero proseguito i lavori ma il suo progetto restò in aria, la fabbriceria della chiesa ricoprì di calce una parte delle pitture, e piantò un confessionale davanti alla copia della famosa *Cena* di Leonardo, scoperta dal benemerito sacerdote!

Io dirò col Poeta:

> « Solo ne l'ampio mar, solo ne 'l turbine
> Navigo arditamente a rive incognite.
> La mia bandiera l'ho inchiodata all'albero
> Come una sfida al fulmine 1) ».

Il turbine è rappresentato dalla colpevole, incredibile indifferenza per le cose d'arte, di cui dànno prova nell'intera regione mantovana, quasi tutti i cittadini chiamati a reggerne le sorti 2). La bufera iconoclasta investe, rompe e distrugge ciò che trova sul cammino suo; la inqualificabile indifferenza lascia che il tempo, la ignoranza e la venalità degli uomini, rechino all'arte i maggiori danni. Abbiamo già viste molte rovine, e son le minori. Vedremo in seguito il sagrestano di Carbonarola, che pianta un gancio nel quadro della *B^a^. Andreasi* di Costa il vecchio: vedremo dipinti preziosi *resi più lustri e belli* col mezzo della vernice da porte: noteremo una quantità di arazzi di valore tagliati a striscie 3), e un busto pregevolissimo di bronzo, che lentamente trasformò la sua materia organica..... divenendo di stagno 4). Ne qui finisce la dolorosa istoria, nè con questi accenni terminerà l'opera mia, modesta oltre ogni dire, ma coraggiosa. Di tali rovine,

1) Lorenzo Stecchetti. *Nova polemica.*
2) Farò qualche eccezione nel corso dell'opera.
3) Chiesa di Pozzuolo.
4) Chiesa di Carbonarola.

sostituzioni, vendite illecite non si parlò mai. È tempo, dunque, che una libera voce si levi in difesa dell'arte e della storia: sia la mia o quella di un altro, poco importa, purchè il silenzio non faccia da mezzano ai deturpatori, agli indifferenti, ai sottrattori. Per questo, per questo solo io ripetei col poeta che *la mia bandiera l'ho inchiodata all'albero come una sfida al fulmine*, rappresentato dal risentimento delle persone cui le mie parole toccheranno sul vivo.

Ritorniamo al sant'Andrea di Asola, per esaminare ciò che vi resta. La riproduzione della *Cena* del Vinci - ora visibile - è dipinta sulla parete interna della facciata, dalla parte sinistra. Siccome è noto che le decorazioni della chiesa incominciarono nel 1516, non è difficile supporre che la copia del capolavoro di Leonardo sia stata eseguita quando il grande pittore era ancora vivente, o poco dopo la sua morte. Le proporzioni del quadro, la disposizione dei personaggi e le linee dei volti, son poco dissimili dal cenacolo originale, mentre si notano differenze non lievi nelle tinte dei panneggi, nel fondo e negli accessori. Ciò fa supporre che il pittore abbia avuto per modello un semplice disegno con qualche fugace impressione di colore. Ritengo inoltre che la copia più o meno fedele del cenacolo conservata ad Asola, fosse eseguita innanzi l'altra riproduzione fattane da Girolamo Monsignori.

Il Nazzareno - in questa copia del sant'Andrea - presenta qualche differenza negli abiti; il fondo del quadro non ha le linee prospettiche immaginate da Leonardo, ma si chiude con dei rettangoli rossi. Altre differenze si notano qua e là, e certo volute dall'ignoto pittore. Il dipinto è posto ad un metro e mezzo dal pavimento della chiesa, e considerando i danni e le imbiancature che subì, può dirsi assai bene conservato. Il suo valore è più storico che artistico, ma in ogni modo occorrerebbe si pensasse a restaurarlo. Qualche anno fa - quando vennero coperti di calce alcuni degli affreschi riportati alla luce da Luigi Ruzzenenti - il pennello dell'imbianchino non rispettò neanche il cenacolo, e talune iscrizioni e parti decorative restarono sotto la calce. Sopra la testa del Nazzareno vi era il passo del Vangelo di s. Matteo: *Amen dico vobis quia unus vestrum me tradet;* e sotto il cenacolo era scritto: *Sic mensae comiteo sacrati corporis addas ut senos bis tenerentum* [1]. Altre leggende chiarivano i soggetti delle sacre figure, nuovamente scomparse sotto la calce, e talvolta si facevan notare per la loro originalità, essendo ispirate a concetti classici e mitologici. A questo proposito il Portioli ci fa sapere che sotto un *s. Giuseppe rassicurato dall' Angelo*, si leggeva che in lui non si agitavano le furie di Oreste. Era bene saperlo.

Dalla parte destra della medesima parete, si vede ancora un sant'Alò assai buono, e poco distante, sopra un pilastro, è rappresentato in affresco il *Nazzareno alla colonna*, con due aguzzini che lo percuotono. Buona pittura e ben conservata, nonostante che i fedeli, toccando per devozione la immagine del

1) Così la riporta il Portioli e così forse fu scritta dal pittore, pessimo latinista.

Cristo, abbiano scavata una buca nel dipinto! Ciò mi ricorda la statua del s. Pietro nel Duomo di Roma, che ha un piede in parte consumato... dai baci. Quanti milioni di labbra si saranno posati sulla bronzea estremità?

Quadri e sculture.

Il sant' Andrea di Asola non emerge per gli affreschi [1], i quali hanno valore storico ma non rappresentano l'eccellenza dell'arte. La chiesa, invece, è ricca di tele, tavole e sculture preziose. Procediamo per ordine, escludendo dal nostro esame le opere di minor conto.

La *Natività* [2] d' ignoto autore, si attribuisce alla scuola del Tiziano, della quale ha i grandi pregi e conserva - abbenchè annerita - i fulgori della tavolozza. La scena si svolge nella solita capanna, che aprendosi nel fondo lascia vedere una distesa di paese, illuminato all'orizzonte da vivissima luce. La Vergine, s. Giuseppe e un altro personaggio - forse un pastore - sono genuflessi innanzi al Bambino, la cui bella nudità vien resa maggiormente plastica dal candido giaciglio. Ma l'espressione manca, la posa è poco vera. Dalla parte sinistra, nel primo piano del quadro, sporgono le parti anteriori del bove e dell'asino, che sembrano escire dalla cornice. Son due figure assai naturali, e specialmente la seconda. Un po' in dietro si scorge un pastore che sta per inginocchiarsi; un gruppo d' Angeli porta la leggenda: *gloria in excelsis Deo.* L'artista rese questa scena con vigoria e morbidezza di colorito, preoccupandosi maggiormente di ottenere buoni effetti pittorici. Tranne che nel volto della Vergine, le figure non esprimono alcun sentimento di devozione e non hanno i caratteri tradizionali della razza e del costume loro.

Noi vedemmo già il ritratto biblico di Maria e sappiamo che gli artisti a noi contemporanei si affaticano in lunghi studi, onde ritrarre col pennello la figura del Nazzareno e della Vergine secondo la verità storica. I nostri pittori rimproverano ai loro colleghi del cinquecento di aver preferita la bellezza alla realtà, facendo della Madonna il ritratto parlante d' una bella fanciulla; rappresentando il Nazzareno con forme carnose, bianche e liscie, con la barba e i capelli formanti un'aureola di riccioli biondi. Lorenzo Costa il giovane, dipinse un Cristo [3] così bello, femmineo e pettinato, che sembra esalare un dolce profumo, e pare uscito dalle mani del parrucchiere. Ma Domenico Morelli – l'eccelso pittore defunto da poco - nel suo Cristo pensoso che riposa nello sterminato deserto, mentre Satana lo guarda e lo tenta con la suggestione dello sguardo potente, ci dà la figura reale dell'uomo che sconvolse il mondo, che suscitò la più

1) Chi può giudicare i dipinti che non si vedono?
2) Primo altare a destra.
3) Si conserva nel Museo di Mantova.

grande rivoluzione del pensiero, che spinse le feroci popolazioni sulla via della fratellanza. Il Nazzareno del Morelli ha sul volto e sulle carni annerite dal sole, le tracce della lotta, delle privazioni, della possente volontà del bene; quindi, nè forme carnose, nè riccioli biondi, nè occhi azzurri; tutte cose che piacciono ai sentimentali, ma non rappresentano la forza, la volontà e il pensiero, impersonati in Cristo.

Nella *Natività* del sant'Andrea di Asola, la noncuranza storica giunge al punto di vestire la Vergine e s. Giuseppe con abiti sontuosi, come usavano dame e cavalieri del XVI secolo. Quella Madre riccamente abbigliata, e il falegname Giuseppe in abito da cavaliere e calze di seta bianca, curvati e preganti sul povero giaciglio, nella meschina capanna, non son più le sacre figure della storia biblica, ma rappresentano due buoni e ricchi coniugi penetrati a scopo di carità, nella misera capanna di Maria. Il quadro, storicamente falso, è una meravigliosa riproduzione del vero, è una indimenticabile visione di bellezza.

La parte inferiore dell'altare di santa Barbara [1] - ricco di marmi - appartiene allo stile della rinascenza, e ne ha i grandissimi pregi. A' suoi lati, entro due nicchie d'ordine corintio, son poste altrettante statuette d'ottimo lavoro; nel mezzo, un'altra piccola statua adorna di simboli, rappresenta santa Barbara. La parte superiore dell'altare è di stile barocco e non merita alcuna nota. La pala vien giudicata di Antonio Gandino, ma credo si voglia dire Giorgio, detto del *Grano* (fiorì nel 1538), allievo del *Correggio*, poichè un Antonio Gandino o Gandini, pittore, non lo trovai in nessuna storia d'arte. Si noti, poi, che Giorgio ebbe il difetto di rendere le sue composizioni troppo complesse affollandole di figure - come si vede nella *Madonna* e vari Santi del nostro, conservata nella Galleria di Parma, - e tale difetto si riscontra in questa pala, che ha pregi indiscutibili di disegno e di colore. Il quadro rappresenta in alto la Vergine col Bambino, fiancheggiata dal Nazzareno e da s. Giuseppe; la ripetuta figura del Cristo vorrà simboleggiare qualche cosa, ma per me è una sciarada. In basso, santa Barbara drappeggiata in una specie di càmice, magistralmente ottenuto, sta in mezzo a una folla di cavalieri e pedoni, in costumi bellissimi. La Santa non sembra disposta a subire l'estremo supplizio con la dolcezza propria dei martiri cristiani, e par che lanci una sfida ai cavalieri armati che l'attorniano. È una splendida figura di ribelle, d'eroina, di amazzone, a cui mancano le armi per figurare Giovanna D'Arco

« Che dell'orrido gioco della guerra...
Di nulla più la fiera ebbe talento... »

Lattanzio Gambara è rappresentato in questa chiesa da un magnifico dipinto [2], che ritengo debba rappresentare l'annunzio della natività. Sopra un fondo prospettico di architettura, si svolge la bella e sobria composizione. La Vergine

1) Secondo a destra.

2) Terzo altare a destra. Noto qui che avrei voluto riprodurre i quadri migliori del sant'Andrea, ma i tentativi riuscirono vani: la fotografia trovò una nemica acerrima nell'ombra delle navate.

seduta presso un leggio, medita le gravi parole d'un sacro volume; un piccolo Angelo irraggiato di luce, dalle forme purissime, ne indica un altro che sorregge il simbolico agnello. Il quadro ha grandi pregi di disegno e di modellatura: il colore è forse un po' fiacco o sembra tale al confronto delle opere già viste, in cui la forza del colorito tizianesco e la grazia pittorica del *Correggio*, risplendono di nuova luce.

La *Cena* [1] è una grande composizione annerita e rotta in varie parti, che non sarebbe da scartare se un abile artista vi mettesse le mani. Fu certo un'opera assai bella. Vicino a quest'altare v'è il quadro rappresentante l'adorazione del prezioso Sangue nel sant'Andrea di Mantova, e può dirsi una mostra interessantissima dei costumi che vestivano dame e cavalieri della Corte Gonzaga. Nel mezzo del quadro si erge l'altare a doppia mensa; ai lati è genuflessa la folla dei vescovi, dei gentiluomini e delle dame. La composizione è piena di movimento; il disegno e il colore son buoni, abbenchè accennino all'inizio della maniera barocca.

Nel coro si conserva un grande quadro - l'*Assunta* - che mi piacque poco; notai invece la bella finestra a vetri dipinti che vi sta sopra, la quale ha otto scomparti in giro e uno nel centro, con Angeli e decorazioni. La eseguì il Bertini (fiorì nel s. XIX), che lavorò pure nel Duomo di Milano. Questa rosa forma uno dei pochissimi esemplari di vetri istoriati, che si trovano nelle chiese del Mantovano.

Appena scesi dall' altar maggiore, s' incontra la bella cappellina barocca di s. Giovanni Crisostomo, in cui conservasi assai malamente un superbo polittico donato dalla Repubblica di Venezia. Certo questo cimelio appartenne alla vecchia chiesa, essendo opera anteriore al cinquecento, e non sarebbe arrischiato attribuirlo alla scuola muranese dei Vivarini. In vari scomparti son rappresentate scene religiose e figure di Santi e di Martiri; una splendida cornice gotica intagliata con rara finezza, racchiude la vasta composizione. La Repubblica veneta fece un dono veramente regale, ma fu mal compensata, perchè la cornice mostra appena qualche doratura, si è sconnessa e minaccia di cadere a pezzi: le pitture, tranne qualcuna, non son molto danneggiate, ma è indispensabile e urgente un serio, accurato lavoro di conservazione. Spero che la fabbriceria e la giunta comunale di Asola - le quali si mostrarono animate dal desiderio di salvare ciò che resta - vorranno impedire la perdita completa di quest' opera preziosa e rara, che pur non tenendo conto del pregio artistico, ha un alto valore materiale. Altrimenti provveda l'ufficio d' arte e in modo energico, poichè sta bene che le opere sacre debbano restare nelle chiese: sta bene che lo « spostare sif- « fatti modelli – scrive l' Orioli [2] - è grave errore », considerando che « sotto « le arcate antiche, severe, ogivali dei nostri templi, il bello religioso è intuito

1) Quarto altare a destra.
2) *La Madonna nell'arte*, vedi bibliografia.

« meglio, che in tribune eleganti... » ma è pure indispensabile che queste opere sieno conservate come si deve, impedendone la rovina. Senza le eleganti tribune che l'Orioli ricorda con rammarico, chissà quanti capolavori sarebbero scomparsi o perduti per sempre!

L'altare della Madonna [1] è composto di due costruzioni, l'una dentro l'altra. L'esterno è in legno dipinto, con statue ed ornamenti di stile barocco, e si vede volentieri; l'altare interno può dirsi una mirabile creazione. Anche questo raro cimelio appartenne certo alla vecchia chiesa, poichè mi sembrò di riconoscervi lo stile dei primi quattrocentisti. Qualcuno lo credè scolpito alla metà del secolo XIV, ma è da notarsi che le varie statue - e specialmente quelle della Vergine e di s. Fermo, di gusto donatelliano - non hanno i difetti che si riscontrano nelle sculture del trecento; bisogna inoltre considerare che la costruzione architettonica e le sacre figure son dipinte con molta grazia a colori ed oro, ciò che forma una delle note caratteristiche del secolo di Donatello [2]. L'altare ha tre facce: le laterali son divise in due piani; quella del centro forma una sola nicchia in cui è posta la Vergine; nel timpano, scavato ad arco, c'è il mezzo busto del Redentore. Ogni scomparto ha una figura intera o mezzo busto: le linee architettoniche del tempietto sono incantevoli.

Tralasciamo di esaminare la poco importante copia del *Crocifisso* [3] di Guido Reni e fermiamoci dinanzi all'altare del Rosario [4], in cui Jacopo Palma il giovane dipinse santa Lucia, sant'Agata, un monaco e una suora in basso, con la Vergine e il Bambino in gloria. Il Palma (1544 † 1628) in questa tela dette prova di audace naturalismo, cercando l'effetto pittorico, sfuggendo risoluto alle tanaglie del soggetto biblico. Santa Lucia è una figura troppo carnale, rassomigliante a una bella popolana di Venezia, ad una concittadina del Palma. Forse egli prese per modella una lavandaia, e questa Lucia dalle braccia nude, dall'aspetto ardito ne ha tutti i caratteri. Sant'Agata, al contrario, è una figura mistica, dolorosa, le cui sofferenze le si leggono sul volto austero e bello. Ma il simbolo del subito martirio - la mammella - rappresenta un naturalismo cercato. La pala è disegnata con spontaneità: il colore... è veneziano, e basta.

L'altare di sant'Antonio [5] ha una pala del settecento, che illustra un episodio della storia di Asola: lo scoppio della polveriera. Abbenchè il dipinto sia di quel secolo decadente, in cui il solo Tiepolo riuscì a dimostrare che l'arte italiana era ancor viva, pur tuttavia esce dalla bassa mediocrità e si vede con piacere.

Girolamo Romanino (1485-86 † 1566) dopo aver disegnati il pulpito e l'organo, in cui decorò le ante, il 5 Giugno 1526 ebbe incarico dai deputati pubblici di *depenzer et dorare tuto et poza di detto organo.... de boni colori a laudo de bon*

1) Quarto a sinistra.
2) Ho scritto altrove che Donatello applicò la doratura alla pietra.
3) Terzo altare a sinistra.
4) Secondo a sinistra.
5) Primo a sinistra.

depentor, cioè da maestro Cristoforo de Leno di questa terra [1], che noi conosciamo quale architetto del s. Rocco. Anche in questo maestoso organo e nel leggiadro pulpito, il forte pittore della scuola veneziana, che rifulse negli affreschi cremonesi, che arricchì il s. Francesco di Brescia dipingendovi una vigorosa *Madonna*, dà prova di valore artistico, di rapidità creativa, di tecnica robusta e sincera. Il cospicuo pittore, seriamente innamorato dell'arte sua, invece di compiere un'opera di semplice decorazione, sviluppò e illustrò con l'agile pennello una scena vasta, composta di figure anche isolate, che si uniscono e si collegano col mezzo del soggetto biblico. L' organo e il pulpito del sant' Andrea di Asola, riconfermano la fama grande e meritata di Girolamo Romanino.

1) Memoria Ruzzenenti.

Oratorio di Campibonelli

Campibonelli è l'immagine vera e palpitante del *silenzio verde* carducciano, che ha fatto scalmanare i critici barbogi; l'oratorio è un edificio nero e povero, perduto nella sconfinata pianura. Lo visitai in un giorno sereno, mentre il sole versava sulla terra un mare di luce, e i campi di saggina ondeggiavano al soffio d'un leggiero venticello. Mi parve che le Muse mi sorridessero e parlai alla saggina:

Le verdi canne tue con mesto coro
vibrano al vento ne' silenzi austeri;
il campo è un luccichìo di ciuffi d'oro,
d'erti pennacchi da carabinieri....

ma un grugnito fugò la vena poetica. Dove pascolavi in quel momento, candido bove dal mugghio possente?

— Che diavolo fantastica - mi gridò l'amico Ruzzenenti [1] mio compagno di gita: - Qui si brucia! - Meno male che ci veniva incontro con la chiave dell'oratorio un pezzo di giovanotto sano e forte, che poco innanzi avevamo visto alle prese con l'animale del grugnito.

Il piccolo oratorio vien detto l'eremo, ma credo sia un'antica pieve. Non è improbabile che abbia accolto i cospiratori lombardi, perchè vicino a Campibonelli c'è Mosio, ove nel 1195, entro la chiesa di s. Zenone, si giurarono i patti della Lega contro Federico II. Così la storia; però, senza avere l'audace pensiero di contradirla, osservo che la chiesa di s. Zenone in Mosio - almeno mi parve - non ricorda in niente l'architettura del XII secolo, mentre l'oratorio di Campibonelli - la cui solitudine poteva invogliare a tenervi le riunioni segrete - è certo la più antica chiesuola del circondario. Lo dimostra il suo piccolo campanile, dalle mura nere e screpolate, dalle finestre ad archi tondi concentrici del primo piano e bifore nel secondo, con due archetti del medesimo sesto. Per la gente pratica, è un tizzo di carbone piantato in mezzo ai campi, ma per gli artisti è una pagina di storia, una strofe alata che ricorda i tempi eroici, nella pienezza della vita moderna.

1) Il caro prof. d. Luigi Ruzzenenti mi fu guida preziosa nella corsa attraverso l'Asolano, e sento il dovere di ringraziarlo pubblicamente.

Nell' interno dell'oratorio si vede scappar fuori dalla calce - ammassata sulle pareti durante la peste - una fioritura di figure angeliche. La chiesuola ebbe decorazioni proprie e pitture votive, le quali non furon certo eseguite da un solo artista, perchè fra le une e le altre si notano differenze di disegno e di tecnica. Le pitture decorative sono dietro l'altar maggiore, e ricoprono quasi interamente la nicchia semicircolare e il mezzo catino dell'abside. Nel centro campeggia la figura dell'Eterno che incorona l'Assunta, inginocchiata a' suoi piedi; ai lati si vedono schiere di Angeli in linee simmetriche, come nelle pitture bisantine. In questo affresco predominano le tinte naturali e specialmente il rosso mattone; la ingenuità della tecnica e i difetti che si riscontrano nel disegno, non rispondono alle deficienze caratteristiche dei primitivi, ma rivelano la mano di un pittore indigeno, che in fatto d' arte era in arretrato col secolo suo. Non credo, quindi, che l'affresco decorativo sia anteriore al quattrocento. In ogni modo è da notare che gli esempi di pitture antiche decorative, sono piuttosto rari nelle chiese del Mantovano [1], che abbondano spesso di affreschi eseguiti per commissione dei fedeli. Anche nell'oratorio di Campibonelli ve ne sono alcuni, ma sarà meglio non guardarli. Credo che altre pitture si trovino nascoste sotto la calce, come potei osservare nell'asbide; ove togliendo un largo pezzo d'intonaco, misi in luce una parte dell'affresco esaminato.

Quando uscimmo dall'oratorio, l'ombra calava lenta sulla pianura; la piccola torre, dispersa nella immensità dei campi, sembrava un giocattolo arrugginito.

1) Nella chiesa sussidiaria di s. Lazzaro - presso s. Martino Gusnago, - di proprietà dell'on. Alceo Pastore, si conservano tre affreschi decorativi: *s Antonio Abate*, *s. Giovanni Battista*, e un *Angelo* assai bello che alza una portiera, come per dare libero passo ai fedeli. Questi dipinti, in cui predomina pure il rosso mattone, sembrano del quattrocento. Nella chiesa di s. Sebastiano - presso s. Martino dell'Argine - (che fu chiusa al culto perchè minacciava rovina) vi erano molti affreschi votivi, che rimontavano al principio e alla fine del quattrocento. Ne ha parlato a lungo il Portioli nelle *Chiese dipinte del Mantovano* (anno 1882). Ora è inutile andarvi: tutto è perduto.

Nella chiesa del cimitero di Marcaria si trovano altri esempi di pitture isolate e votive, che rimontano al XV secolo. Questi affreschi delle chiese di provincia hanno quasi sempre gli stessi caratteri; perciò mi limito a parlare dei migliori.

Chiesa parrocchiale di Redondesco

Le tre navate ad arco tondo della chiesa, hanno colonne di diametro inverosimile e potrebbero sorreggere una montagna. Da ciò si deduce che la fabbrica del tempio sia stata eseguita nel periodo anteriore alla introduzione dello stile romanico. Il campanile, invece, è di stile lombardo, e le sue finestre bifore le rivediamo nella modernissima facciata [1]), che si deve all'ingegnere Domizio Panini. È una bella e gaia costruzione policroma, che appartiene alla maniera lombarda influenzata dal nascente gotico, come osserviamo nei finestroni bifori in cui si accoppiano e si collegano, l'arco tondo e l'acuto. La bella facciata - che onora altamente il suo creatore - sarebbe riuscita più svelta e leggiadra senza la loggia, che trovai piacevole ma poco necessaria. Vidi pure con offesa della vista i fondi d'un azzurro spietato che l'adornano, danneggiando con la vivacità eccessiva del colore, l'effetto policromo delle decorazioni in cotto.

Redondesco - Chiesa parrocchiale.
(fot. favoritaci dall'ing. Panini)

Pitture.

La pala del primo altare a destra rappresenta *s. Leonardo*, fiancheggiato dai ss. Girolamo e Sebastiano. È una tela eccellente per modellatura e disegno, ma il colorito si nasconde sotto uno strato denso di polvere e di fumo. L'autore

1) Fu eretta nel 1895-97 e costò appena quattromila lire, non calcolando l'opera disinteressata dell'ing. Domizio Panini e del suo assistente sig. Zambelli, i quali modellarono pure gli stampi pei mattoni.

non si conosce; l'opera sembra del XVI secolo, e meriterebbe di essere restaurata [1] e conservata in modo migliore.

Nella cappella della disciplina - annessa alla chiesa - si conserva un grande quadro, la cui vigorosa originalità sorpassa la più accesa immaginazione. Il Nazzareno, nudo e bello, regge fieramente la croce, mentre a' suoi piedi stanno genuflessi i ss. Sebastiano e Maurizio, impersonati in due gentiluomini della Corte Gonzaga: i cavalieri *Cauto* (CAVTIVS) e del *Sole*. Si crede che le due figure dagli abiti principeschi rappresentino Francesco e Guglielmo Gonzaga, e secondo la leggenda il quadro fu donato da loro. Credo che la tradizione sia vera, perchè il dipinto venne eseguito certo nella prima metà del cinquecento, allorchè Francesco e Guglielmo non avevano ancor salita la scala del potere.

Quest'opera è affascinante nell'insieme grandioso e nei particolari: la figura del Cristo è una meraviglia anatomica, un getto impetuoso di colore, una rappresentazione reale del più grande agitatore, che secondo papa Adriano I e Giovanni Damasceno, *era modello di forme le più complete*. L'artista sviluppò interamente il concetto della bellezza umana, e il suo Nazzareno rassomiglia ai classici pugillatori dai muscoli poderosi, dall'ampio e carnoso torace. L'Uomo - Dio si trasforma nell'eloquente tribuno dei popoli, e la croce che impugna con atto fiero, sembra un segnacolo di rivolta. La quasi completa nudità e le forme stupende, dànno all'immagine un aspetto che non è religioso. Vedendo quella trionfale e vigorosa bellezza, è più facile pensare alla terra che al cielo. Secondo me, è una pittura un po' compromettente per un tempio, ma basterebbe a illustrare una galleria [2].

Il caso non è nuovo. Una *Madonna* di Sandro Botticelli (1447 † 1510), esposta in una chiesa d'Inghilterra, fu velata perchè attirava soverchiamente gli sguardi profani. Lo studio del nudo pervase e rese grandi i pittori della *Rinascenza*, ma fugò spesso lo spirito religioso.

Non dico niente di nuovo, nè pretendo di salire in cattedra - a questi lumi di luna - per fare il moralista. Ho sempre avuto in uggia i *brachettoni* [3], che hanno sulla coscienza la rovina di tanti quadri, e nè meno approvo la pudica velatura delle sacre immagini, dalle forme troppo mondane. Se non stanno bene nelle chiese, si mettano nei musei, senza deturparle con veli di colore o di stoffa. L'arte è figlia della natura e bisogna vederla com'è... ma l'arte per l'arte, no; ogni creazione deve rispondere al soggetto: ogni opera sacra dev'essere una sincera ispiratrice di fede.

---

1) Ripeto ancora che *restaurare* non vuol dire *ritoccare*. Parlo di lavori necessari alla conservazione dei dipinti, i quali debbono essere affidati agli specialisti del genere.

2) Anche questo dipinto raro e prezioso - uno de' più belli e originali del Mantovano - avrebbe bisogno di esser pulito da un abile restauratore. Non lo riprodussi perchè due egregi signori e il cortese ing. Panini tentarono inutilmente di fotografarlo.

3) Daniele da Volterra (1509†66) ebbe il soprannome di *Brachettone* perchè dipinse dei panni sottili sulle più appariscenti nudità del *Giudizio universale* di Michelangelo.

Chiesa parrocchiale di Acquanegra

È ormai provato che la chiesa parrocchiale di Acquanegra deriva da un tempio pagano dedicato ad Iside; lo supposero il Labus e il cronista Casnighi [1], lo provarono i frammenti di mosaico, non ancora illustrati, scoperti recentemente sotto l'impiantito della chiesa. In essa fu pure rinvenuta una lapide del terzo secolo [2], la cui epigrafe dice:

M. CASSIVS. M. F.
ANICAPVLVS. CREM.
Ↄ. 3) COH. V. PRAETORIAE.
AEDEM. ISIDI. PECVNIA.
SVA FECIT 4).

Il Labus - nei *Marmi bresciani antichi* (n. 612) la decifra nel modo seguente: - *Marcus Cassius Marci filius - Aniensis Capulus* (poichè egli divide Anicapulus in due) *Cremona - centurio cohortis quintae praetoriae - aedem Isidi pecunia - sua fecit* cioè: Marco Cassio, figlio di Marco Capulo della tribù Aniense, da Cremona, Centurione della coorte quinta pretoriana, a proprie spese fece questo tempio ad Iside. « Capulo - aggiunge il Labus - è nome soldatesco », cosicchè si può dire che Marco Cassio nacque legionario [5]. Nel terzo secolo, stanco di falciare i nemici si ritirò nei suoi poderi, occupandosi della patriarcale e produttiva falciatura del grano. In quel tempo fu eretto il tempio ad Iside, alla dea egiziana *munifica e propizia ai mortali.* - « Per cui - commenta il Casnighi - la divozione di Marco « Cassio, avrebbe potuto anche tradursi in certo tal quale interesse ». - Perchè no? Dal momento che i Pagani avevano un Dio maschio o femmina per ogni cosa, era naturale che Marco Cassio scegliesse il più ricco e promettente. Del resto egli doveva essere un uomo colto e geniale, perchè il tempio da lui eretto, lo vedremo fra poco, glorificava l'opera di Virgilio.

1) Vedi bibliografia.
2) Fu deposta nel Museo di Mantova nell'anno 1793. È rotta nel mezzo, ma bene ricongiunta.
3) Il C rovesciato indica la sigla di Centurio.
4) Questa lapide era murata sotto la lesena destra dell'altare di s. Carlo. Ne parlarono pure Scipione Agnelli Maffei (negli *Annali di Mantova*, V. I. Cap. VII) il Verderi e il Grutero.
5) Il Labus scrive che la quinta coorte delle guardie imperiali - alla quale appartenne Marco Cassio fu chiamata *Antoniana pia vindice,* in una iscrizione colla data del 3 Novembre 213 dell'era volgare.

Come giustamente si ritiene, il tempio d'Iside fu trasformato in chiesa cristiana nel secolo XII, la quale subì altre trasformazioni, ampliamenti e rimodernamenti. Del secondo edificio conserva qualche pezzo di cornice in terracotta, alcuni affreschi sopra il vòlto e il maestoso campanile, che fu restaurato senza notevoli trasformazioni, nei secoli XVII e XVIII.

Mosaico del III secolo.

Rimovendosi di recente il vecchio impiantito della chiesa per costruirvi il nuovo, gli scavatori notarono a circa un metro di profondità, alcuni frammenti di mosaico. Il parroco, avvertito dell'importante scoperta, fece smovere con grande cautela il terreno, e altri frammenti di mosaico apparvero alla luce. La loro disposizione, il medesimo piano su cui son murati, l'eguaglianza perfetta dei marmi, dello stile e del soggetto decorativo, dimostrano che i frammenti rinvenuti formavano un grande ed unico pavimento.

Era quello della vecchia pieve? Qualcuno potrebbe supporlo, se la composizione prettamente pagana non facesse nota l'origine sua, non dimostrasse che appartenne al tempio d'Iside, fondato da Marco Cassio. I mosaici sono in marmo bianco e nero, decorati con ornamenti e figure; illustrano i *Fatti di Enea*. Dalla grandezza dello svolgimento decorativo e dalla distanza che corre tra un frammento e l'altro, è facile arguire che il tempio pagano avesse una rispettabile ampiezza; anzi, ricordando che il sacello d'Iside fu trasformato nella pieve cristiana, è lecito supporre che le sue dimensioni fossero identiche a quelle del tempio attuale.

Le poche figure e gli ornamenti sono incompleti, ma l'importanza archeologica, storica e artistica del mosaico è grande. Che rappresenti i fatti di Enea seguendo la descrizione virgiliana, lo dicono i simboli e più specialmente il *Cavallo di Troia*, del quale si conserva la metà inferiore. Del mosaico di Acquanegra - che io sappia - non parlò fin'ora nessuno e ben pochi lo conoscono. Chi entra nella chiesa, non è possibile che ne veda i frammenti senza l'aiuto d'un paio di facchini dai muscoli doppi, perchè furono ricoperti da pesanti tavoloni. Invece di lasciare incompiuto il nuovo pavimento del tempio, e di costruire quelle fosse in cui si conservano gli antichi mosaici, era bene trasportarli nel Museo di Mantova, ove si trova pure la famosa lapide di Marco Cassio. Del resto, che cosa ci fanno in una chiesa cristiana, i frammenti d'un mosaico pagano? [1]

1) Le fosse accennate furono costruite per volere dell'ufficio regionale d'arte. Il parroco dichiarò a me e all'amico prof. Ruzzenenti, che sarebbe lieto di cedere al Museo di Mantova i vari pezzi del mosaico, purchè - s'intende - gli terminassero il pavimento della chiesa, nei luoghi ove fu lasciato incompiuto per conservare i mosaici.

Pitture.

Degli affreschi dell' undicesimo secolo è inutile parlare: c' erano in alto alcune figure, mezze figure e teste assai sbiadite, che ora forse saranno scomparse sotto uno strato di bianco. Per fortuna è sempre visibile e ben conservata la pala rappresentante la *Tradizione delle chiavi*, che fu attribuita al Tintoretto, come si legge negli atti dell'Archivio municipale sotto la data dell'anno 1809. È un quadro vigoroso e bello, ma penso che gli atti del Municipio di Acquanegra potrebbero peccare di ottimismo. La maniera irruenta, il colorito smagliante, il modo grandioso di comporre del Tintoretto, di questo atleta della pittura, son troppo noti, e la pala di Acquanegra non ha tutti questi meriti. Io la vidi quando la chiesa si ammantava di tenebre, però un quadro del Tintoretto fa scaturire la luce nella notte più nera, fa brillare il sole attraverso la nebbia. Che sia della migliore scuola veneziana, è certo: che abbia vivezza di colorito e straordinaria bellezza di forme, è indiscutibile. In ogni modo è un'opera di altissimo merito.

Apparteneva alla demolita chiesa di s. Pietro, poi fu collocata in quella dei Cappuccini [1], che divenne proprietà del Comune. Dal convento soppresso emigrò nella chiesa parrocchiale, ma il Municipio volle conservarne la proprietà. Infatti, quando all'alba del secolo XIX s'intendeva di trasportare il dipinto a Milano per depositarlo nelle sale dell'Accademia di Brera, il Municipio rispose risoluto che non dava niente, e fece bene.

1) L'altare maggiore della chiesa, assai ricco d' intagli, credo appartenesse ai Cappuccini. Fu comprato per centoquattro lire.

Chiesa parrocchiale di Volongo

Nelle chiese di Redondesco, Acquanegra e in questa parrocchiale, notai alcuni basamenti di altari intarsiati in marmo. Son di stile barocco ma di buona maniera, e la composizione artistica supera in bellezza il pregio dei marmi. Si rassomigliano molto, perciò è facile supporre che sieno usciti dalla medesima scuola.

In questa chiesa si conserva una cantoria di stile barocco a colori e oro, con figure, busti, ornati e cariatidi. È una creazione gentile, in cui l'arte della decadenza si mostra solo nella parte buona, nella libertà dell'insieme e dei particolari decorativi. Appartiene al seicento, al periodo di transizione, quando il barocco non aveva ancora abbandonato il gusto della *Rinascenza*. Le chiese del Mantovano rigurgitano di opere e decorazioni barocche, però è ben difficile trovare qualche cosa che esca dalle solite goffaggini. Vedemmo le buone sculture del Pinola a Viadana; vedremo a Bondeno un coro dalle linee semplici e graziose, ma la cantoria di Volongo vince ogni confronto. L'ornamentazione minuta non cade mai nel trito, le cariatidi non dànno l'idea della pesantezza, ma sembra che innalzino cornici e capitelli, con la più leggiera tensione delle braccia. L'oro decora e non guasta, il colorito è sobrio, calmo, intonato.

Forse per questi pregi i fabbriceri [1] *soppressero* la cantoria, onde sostituirvi una modernissima e povera costruzione in legno, verniciata in bianco. La superba opera barocca, piantata fuori di posto, aspetta forse il compratore, ma spero che l'ufficio d'arte metterà il suo veto, impedendone l'emigrazione.

Avvicinandosi a Cremona, ogni tela senza babbo nè mamma viene attribuita a Bernardino Campi; verso Mantova i dipinti sconosciuti si vantano del Mantegna o di Giulio; sulla strada di Brescia, i quadri non firmati son tutti del Moretto. Nella chiesa di Volongo ve ne sarebbero due grandissimi: *Cristo dinanzi al tribunale* e la *Caduta sotto la croce*. Son composizioni farraginose, irruenti, in cui le figure par che abbiano l'argento vivo addosso, che non possano star ferme. Il disegno è spontaneo e vigoroso anche troppo, il colorito manca di fusione e di grazia. Vidi pure il *Cristo deriso* e il *Cristo flagellato* - non attribuiti per miracolo al Moretto - che mi parvero di maniera identica alle grandi tele esaminate. Che sieno della scuola del Moretto, può darsi, in ogni modo ci troviamo d'innanzi ad opere non comuni, in cui la vigoria del disegno e la feracità creativa, denotano la mano d'un artista valoroso.

1) Questa fabbriceria, fra l'altro, è colpevole di aver dato la vernice da porte a una tela assai buona. Me la mostrò un fabbricere, vantandosene. Credo che ricordi la mia visita.

Oratorio di Torricella di Ostiano

Torricella di Ostiano è una casa dall'aspetto colonico, che si stringe, quasi paurosa della solitudine, al fianco dell'oratorio, come un fanciullo si serra al paterno braccio, quando la notte lo sorprende nella via. Questo gruppo di mura annerite si eleva sul margine della strada provinciale, che da Volongo conduce ad Ostiano. L'oratorio è una costruzione vetusta che vide l'alba del secolo XII, subendo poi innumerevoli rimodernamenti. La facciata, l'interno e la piccola torre, non hanno alcuna originalità architettonica, ma l'esterno del coro offre materia di esame e di studio. La sua pianta è semicircolare, come si riscontra quasi di continuo nei piccoli oratorj, ove il coro c'è puramente per simbolo. In quello di Campibonelli - per citare un esempio - non c'entrano due persone sedute. Nell'esterno del coro di Torricella, si nota in alto una decorazione in terracotta assai originale. È formata da mensole lunghe e strette [1] vicine l'un l'altra, sopra alle quali si forma una cornice ad archetti appena curvi. Questa decorazione io la credo posteriore almeno d'una cinquantina d'anni alla fabbrica dell'oratorio, che nella cornice dei fianchi, composta di poche mensole e punte di mattone, rivela forse il primo abbellimento.

Pitture.

Sulla facciata, dalla parte destra, è rappresentato *s. Cristoforo* che trasporta il Bambino Gesù a traverso il biblico rio. L'acqua non c'è ma s'indovina che dovrebbe esserci, perchè il Santo si regge sulla punta dei piedi, come avesse paura di bagnarsi le estremità. S. Cristoforo ha la lunghezza inverosimile delle pitture bisantine, ma non le ricorda nei pregi, perchè ci troviamo davanti ad un'opera d'artista indigeno, che disegnava orribilmente. Il Santo protettore dei viandanti impugna un nodoso bastone, forse per incutere rispetto ai medesimi.

1) Circa m. 0,15×0,50.

Il Bambino dovrebbe sedergli sulla spalla, ma il pittore lo disegnò così grottescamente, che sembra debba cadere da un momento all'altro nel fiumicello..... assente. Cristoforo indossa un mantello giallo al di fuori e rosso all'interno, sul quale è scritto: *Sanctus Cristoforus, Ave Maria.* La fattura degli occhi - a mandorla - il colore delle carni, che non degenera ancora nell'antipatico rosso mattone riscontrato negli altri affreschi, lo stile calligrafico della iscrizione, la mancanza del chiaroscuro e le deficienze del disegno, indicano nell'affresco lo stile del secolo XIII, reso più meschino nelle forme e nel colorito dalla mano inabile dell'artista che lo dipinse. Fu l'oratorio che originò la sacra pittura, o fu questa che fece nascere il pensiero di erigere l'oratorio? Non lo so, e riporto - senza concludere - una supposizione del Portioli. Egli scrisse [1]: « S. Cristoforo, si sa, « era il santo di buon'augurio per i viandanti, e lo si dipingeva sempre su quel « lato degli edifici religiosi, che guardava la strada. I campanili del Trentino con« servano ancora non poche di coteste rappresentazioni... La presenza di questo « Santo sulla chiesetta, ci vuol dire che essa è stata sempre come ora, presso la « via pubblica » (il Portioli voleva dire che la via non si discostò mai dall'oratorio, perchè le chiese, che io sappia, non camminano) « e che forse nei secoli « andati non era che uno *Staffolo*, luogo di rinfresco e di fermata pei viaggiatori, - dei quali staffoli ce ne sono parecchi nella nostra provincia ».

Nell'interno del piccolo tempio è dipinta in basso l'*Adorazione dei Magi*, da ignoto e strano pittore. La prima stranezza consiste nell'avere svolta la sacra composizione nell'angolo formato da due pareti, in modo che la scena si presenta piegata, ed obbliga a guardarla da vari punti di vista. Poi, egli vestì i sacri personaggi dei costumi usati nel cinquecento, ed eseguì il notevole dipinto con pessimi colori, come notò pure il critico Portioli. La Vergine veste un ricco abito rosso, su cui scende il velo tradizionale... delle donne veneziane; s. Giuseppe le sta al fianco, in veste fiammante e mantello giallo; il Bambino è nudo. Davanti a lui è inginocchiato uno dei Magi, dalla candida barba lunga e fluente. Egli veste il costume veneziano de' primi anni del secolo XVI, composto di zimarra e cappa ricchissime e appariscenti; intorno al collo tiene una grossa catena d'oro, che gli scende sul petto.

Il secondo Mago è vestito all'italiana con tunica rossa oscura, colletto ampio e candido, calze cupe e spada al fianco. L'ultimo Mago coronato - il moro - indossa un costume orientale, la cui ricchezza è forse superata dalle grosse perle che tiene agli orecchi. Meno male che son dipinte.

Il primo gruppo del quadro è dunque formato dalla sacra Famiglia e dai Magi, poi viene una folla di servi e di paggi, alcuni dei quali tengono per le briglie le cavalcature dei sovrani. La scena è mossa senza peccare di esagerazione; varie figure son veramente belle. Nel primo piano del quadro, a sinistra, notai

1) Vedi in bibliografia le *Chiese dipinte del Mantovano*. Anno 1884.

due giovani in costume all'italiana, graziosamente disegnati e dipinti. Il fondo è variato oltre ogni dire. Alla destra s'innalza un masso scosceso e quasi nudo, su cui pascola una mandra di pecore e riposano due pastori. Uno di essi guarda il sole, forse per conoscere l'ora del giorno. Il resto del paesaggio rappresenta un lago popolato di barche, una collina verdeggiante, grossi e piccoli borghi, castelli e rocce, che emergono con vivezza di colorito nella luce solare.

La interessante pittura porta la data del MDXXXVIII, ma non fa palese il nome dell'autore. In cambio reca le firme scritte o graffite di molti sciocchi, che pensano tramandare ai posteri il loro nome, incidendolo sui monumenti della storia o dell'arte. Firme, svolazzi e nomi maschili e femminili accoppiati - quali tortorelle che tubano - si vedono nei fondi, sulle vesti, ovunque. Ma perchè non piantano un buon cancello davanti al dipinto, onde impedire gli sfoghi di *reclame* personale alla gente che si reca ai mercati, alle coppie innamorate, agli sciocchi che adorano la propria persona?

Ritorniamo al dipinto. La sua maniera, lo stile del disegno, la tecnica e la vivezza del colore, indicano che ci troviamo dinanzi all'opera d'un artista educato alla scuola veneta. Egli dipinse in fretta e risparmiò i buoni colori - in causa, forse, della meschina retribuzione, - ma in qualche figura e in alcuni particolari, fece balenare la magica luminosità della scuola veneziana. L'opera non è eccellente, ma nè meno mediocre. Io la vidi e la rivedrò volentieri insieme all'affresco del s. Cristoforo, che subendo forse la suggestione del silenzio regnante nella pianura, cammina in punta di piedi per eccesso di educazione.

S. Rocco di Ostiano

È un oratorio che si crede eretto nel XIII secolo. Fino ad un anno fa conservava qualche ricordo della primitiva e delle ulteriori costruzioni, cioè alcune mensolette e cornici in cotto all'esterno, le finestre oblunghe ad arco tondo del coro, il soffitto a cavalletti (ricostruito nel secolo XVIII ad imitazione dell'antico) e le vòlte del presbiterio e del coro fabbricate nel cinquecento. Nel 1856, *per la pietà dei fedeli,* si dipinse l'asbide a fiorami: l'anno decorso un altro fedele rimodernò ogni cosa, dal tetto al pavimento, distruggendo la maggior parte degli affreschi votivi. Questa pietà insensata che si converte in vandalismo, occorrerebbe che fosse diretta sulla buona via dalle autorità ecclesiastiche e civili, altrimenti anche le opere d'arte che restano, scompariranno sotto la calce cedendo il posto alle moderne oleografie.

L'oratorio di s. Rocco - che porta il nome d'uno dei protettori degli appestati ed ha pitture votive - dimostra che fu eretto dai fedeli mentre infieriva il morbo. Forse le decorazioni incominciarono appena terminato il tempio, e poi altri dipinti si sovrapposero ai primi, quando l'arte progredita fece apparire miseri e infantili gli affreschi esistenti.

Allorchè la chiesetta aveva le pareti quasi interamente ricoperte di pitture e altre ancora comparivano sotto la calce, il Portioli ne parlò a lungo [1]. Noto questo passo: « Mi auguro che le brave persone d'Ostiano abbiano ora da me « una spinta a scoprirle tutte e mi forniscano poi l'occasione di parlare di nuovo « di questo insigne monumento della pietà dei loro maggiori, *che di certo merita « per quello che è, e per quello che ricorda, tutta la loro cura ed il loro amore.* » Il fervorino era giusto e patriottico, ma il risultato fu negativo.

Gli affreschi distrutti portavano leggende e date, dalle quali ultime si apprendeva che le decorazioni erano del XVI secolo, del periodo di tempo compreso fra gli anni 1516, '38. Anche qui si trattava di arte paesana, non corrispondente alla tecnica e al carattere della pittura di quel periodo, perciò assai

1) La *Chiese dipinte del Mantovano,* anno 1884. (Vedi bibliografia).

interessante per la storia dell'arte. Le rigide figure avevano panneggi duri e taglienti come lame, capelli rossi, deficienza o mancanza assoluta di scorci. Nessuna pittura mostrava il fondo decorato da prospettive architettoniche o da vedute di paesaggio: la più grande monotonia di linee parallele regolava la distribuzione dei rettangoli, ove campeggiavano le immagini votive.

I soggetti è facile indovinarli: la Vergine col Bambino poppante o no, rappresentata spesso con naturalismo inopportuno: i santi Rocco, Lorenzo, Sebastiano e Antonio - col porcellino o senza, - ripetuti un'infinità di volte: il Crocifisso, qualche Santo non compreso fra i protettori degli appestati, e un Angelo ... che suonava il violino. Questo caso di simbolismo votivo, è nuovo di zecca e non lo comprendo. Suonava forse per fugare la peste o per festeggiarne la scomparsa?

Dopo i rimodernamenti eseguiti per la pietà vandalica dell'ultimo fedele (e speriamo che sia l'ultimo davvero!), nel piccolo tempio son restati appena tre rettangoli dipinti: due a destra e l'altro nella parete di faccia. A destra abbiamo la tripla rappresentazione della *Vergine,* i santi *Rocco* e *Antonio* ripetuti due volte, e *s. Luigi*: a sinistra, la *Madonna, s. Rocco* il *Crocifisso* e *s. Sebastiano.* Son tutte immagini isolate, che mostrano qualche differenza di maniera e di sentimento. Le più vicine a noi risentono dello spirito pagano che animava le opere d'arte del XVI secolo, ed hanno una tecnica più fine e maggiormente progredita; le altre acquistano nel sentimento e perdono nello stile [1].

1) Nella chiesa parrocchiale di Ostiano, nel coro, vi è un' immensa tela piegata in tre scomparti ma senza divisioni, rappresentante la *Caduta degli Angeli.* È un rovinio di nudi dagli scorci arditi, michelangioleschi, ma barocchi assai. Ricchissima e maestosa la cornice, che dev'essere costata un tesoro.

Nell'antica pieve notai un vetusto affresco proveniente dall' oratorio della Madonna di Redezza, e vidi pure con interesse un altare con figurine in legno riunite in gruppi, molto originali. In questa chiesa c'è una *Natività* in tela battezzata per antica. Secondo me è una copia non buona d'un vecchio quadro.

Chiesa parrocchiale di Sacchetta (Sustinente)

Il piccolo, ameno paese, distende il bianco caseggiato lungo la riva del Po. Fin dal secolo XIII vi esisteva un tempio cristiano, del quale non si hanno tracce. Forse il gran fiume fecondatore e distruttore delle terre che bagna, lo travolse nelle onde irate. In quel secolo XIII la nobile famiglia Cavriani - i cui discendenti vivono attualmente nella città di Mantova - era patrona dell'*isola di Sacchetta* [1] e vi possedeva un forte e turrito castello, del quale fino a pochi anni or sono si vedevano gli ultimi ruderi, che servirono alla costruzione di un palazzo foggiato a maniero. Il patronato dei Cavriani sembra durasse fino al principio del XVII secolo, nel qual tempo l'isola fu perduta e la chiesa e il castello vennero distrutti.

Le notizie che si hanno dell'attuale chiesa rimontano al 1603, e i primi documenti dell'archivio parrocchiale portan la data di quell'anno. Il tempio è di stile barocco, ad unica navata, con due cappelle per lato, riunite in alto da un arco volante che termina con un frontone. Quel ponticello gettato senza bisogno al di sopra di due cornicioni, è una trovata curiosa e - date le stranezze dello stile - assai interessante.

Del medesimo periodo barocco è la grande tela dell'*Annunziazione*, che ha indiscutibili pregi di disegno e di colorito, specialmente nella parte superiore ove è dipinta una gloria di Angioletti. Mi piacquero molto i grandi armadi di noce scolpiti, che ornano la sagrestia. Si ritiene che essi abbiano appartenuto alla basilica di s. Benedetto Polirone, che resta dall'altra parte del Po. Visitando quest'ultima chiesa notai infatti che vi si conservano ancora - nella cappella di Matilde - i vecchi stalli del coro, mentre gli armadi dell'antica sagrestia, le cui mura non furon mai abbattute, non vi sono più. È probabile che gli armadi di Sacchetta sieno usciti da s. Benedetto; in ogni modo sappiamo che li comprò la famiglia Cavriani

1) Sacchetta non è un isolotto del Po, ma negli antichi documenti è chiamata isola.

per donarli alla chiesa parrocchiale, edificata nella terra di cui era patrona. Noto pure che i suddetti armadi non furono certo costruiti per la chiesa, perchè in tal caso sarebbero del medesimo stile barocco, mentre hanno il gusto della *Rinascenza*. Accanto alla chiesa esiste ancora l'antico cimitero, ove si conserva un bel mausoleo della famiglia Cavriani. Esso porta la data del XVIII secolo, ma secondo me l'artista che lo fece s'inspirò al gusto della rinascènza, mentre alcuni lo ritengono opera genuina del cinquecento. In questo cimitero, che ora dipende dal Comune di Sustinente, vanno a pascolare i cavalli ed a giuocare i ragazzi. Le tracce dei primi si trovano nella fecondità del terreno, ogni giorno concimato; i segni palesi dei secondi si riscontrano ovunque e in modo speciale sul monumento Cavriani. Di recente - per citare un solo esempio - hanno spezzato un piede ad una graziosa figura in bassorilievo, di gusto classico, che adorna il mausoleo. Cose che accadono in Italia, ove fioriscono l'arancio, le commissioni d'arte, i Municipi indolenti e le vandale fabbricerie.

Chiesa parrocchiale di Felonica

Dopo avere percorsa la interminabile e splendida via costeggiante il Po, che da Sacchetta - traversando il ponte di Ostiglia - conduce a Felonica, quest'ultimo paese si presenta in linea con una fila di casette candide e ombrose, in mezzo alle quali troneggia il palazzo del Comune recante la tinta dei secoli. Sembra quasi che Felonica [1] rimonti all' epoca di Adamo, poiché per moltissimi segni rassomiglia al biblico paradiso terrestre.

Il Po si allarga maestoso in curva, avente per centro la chiesa, come un manto disteso sulle verdi praterie; e lungo la riva del fiume che fa riparo al paese, un bosco profondo e sonante rispecchia le alte cime nel cristallo dell'onde.

Felonica - Chiesa parrocchiale
(fot. Zanetti)

Nel 1075, la contessa Matilde fece costruire a sue spese la chiesa di Felonica e la dette ai frati benedettini di Polirone [2], i quali nel 1400 ottennero di costituirla in abbazia. Piú tardi i Gonzaga vi posero alla direzione spirituale un abate porporato, che risiedeva fuori della parrocchia e molto spesso a Mantova. La vecchia chiesa era a tre navate, come si vede in un affresco del XVI secolo esistente nell' oratorio di s. Croce di Sermide [3], antico luogo di meditazione dei Benedettini; ma la chiesa attuale di Felonica, che specialmente nel soffitto a cavalletti conserva il carattere architettonico dell' undicesimo secolo, ha perduto due navate. Secondo me, l'attuale nave è la maggiore dell'antica abbazia, e ciò viene dimostrato dal fatto che nell'ala destra della chiesa si vedono le tracce di una nave più piccola; e pure nella parte opposta furono scoperti i fondamenti della terza navata, la quale rovinò, a quanto sembra, per le corrosioni del fiume.

1) O *Fenonica*, com'è scritto in un documento del 1053.
2) Che avevano il loro maggior convento a s. Benedetto Po.
3) Vedere a suo luogo.

Il campanile si erge al sinistro lato della porta maggiore, e ciò dimostra che venne fabbricato nel centro della facciata, come si riscontra in altri edifici religiosi di stile lombardo non posteriori al XIII secolo, e in modo speciale nella chiesa di santa Maria del Tiglio a Gravedona, sul lago di Como. Ma può darsi che la torre - essendo una costruzione assai posteriore alla prima chiesa, come lo dimostrano le sue decorazioni e le finestre ad arco acuto - non facesse parte del disegno originale, ma venisse eretta nel corpo della facciata per legare e consolidare l'edificio, ed incorrere in una spesa minore.

Sulla facciata medesima son murate due piccole antefisse in terracotta rappresentanti un agnello e un animale simbolico, che mi parve un drago. Il Mantovani [1] le giudicò lavoro del medioevo, appartenente alla primitiva chiesa abbaziale benedettina, eretta dalla contessa Matilde. « Se non che - egli scrive - il vecchio « arciprete, ora defunto, mi assicurò invece essersi scoperti quei due laterizi negli « scavi della nuova facciata, da un dotto ritenuti per opera assai più antica. Ed « io, nel dubbio d'essermi ingannato, massime per la troppa altezza in cui sono « situati, lascierò impregiudicata la questione, dispiacente di non aver potuto rile- « vare anche quella specie di graffito, che sembra formato di caratteri, da cui sono « contornati i due animali ».

Non voglio entrare terzo nella disputa, ma dirò di passaggio che la contessa Matilde fu spesso rappresentata simbolicamente, come si riscontra nel mosaico di Polirone [2] - ove vi sono molti draghi e un agnello - e nel frontespizio miniato di un messale che appartenne allo stesso monastero [3], pieno di simboli e di allegorie. In esso, scrive il D'Arco, l'artista « continuando l' immaginato poema da onore di Matilde, tentò ancora di esprimere simbolicamente le virtù morali di questa signora ; quindi pose a sinistra del crocifisso un'altra donna con gli occhi bendati che stringe amorevolmente un agnello o forse un capretto, indizzi di innocenza e di fede. » Da ciò, ricordando che la chiesa di Felonica fu eretta da Matilde, si può supporre che le due antefisse simboliche vi stieno a denotare la virtù e la fede della grande contessa, e che sieno opera dell'XI secolo.

Nell'interno del campanile vi sono tre pareti con preziosi affreschi, che l'acqua del Po ha molto danneggiati, e la continua umidità e la mancanza d'aria finiscono di rovinare. Il Mantovani li classificò della scuola di Giulio, attenendosi alla tradizione, ma ciò resulta dubbio considerando nelle estremità i notevoli difetti di disegno, e nel colorito l'abuso del bianco calce. A dire il vero gli affreschi son dipinti con molta grazia; quello del centro - la *Madonna in trono* adorata da vari Santi - giudicandolo da ciò che rimane, va notato come un'opera di merito.

In chiesa v'è un'*Assunta con gli Apostoli,* attribuita a Giulio Romano. Hanno

1) Vedi in bibliografia « *Il territorio sermidese e limitrofi* ».

2) Il Gradenigo - nel suo *Calendario Polironiano del XII secolo illustrato,* edito a Venezia nel 1759 - descrive a pag. 42 il suddetto mosaico, rilevando i simboli che si riferiscono a Matilde.

3) Ora si conserva nella Biblioteca di Mantova. Ne parlai già, ma occorre che mi ripeta per maggiore chiarezza.

posto la tela così in alto, che riesce impossibile vederla servendosi pure d'un cannocchiale. La pala dell'altare di s. Paolo è formata da un buonissimo affresco rappresentante il Santo titolare, il qual dipinto non ricorda gli altri della torre.

La chiesa, al di fuori e al di dentro, è piena di crepacci e di buche; il sagrestano dorme nel campanile, alle cui finestre vidi un gallo imbizzarrirsi contro una gallina ribelle. Il parroco, che ama la sua chiesa e l'arte, guarda e sospira, pensando che le corrosioni del Po o un crollo naturale, finiranno di rovinare il tempio e i cimelj così malamente conservati.

Chiesa di santa Croce di Sermide

È un paese, un borgo, un gruppo di case, santa Croce di Sermide? [1]. Non lo so. Io vidi soltanto la piccola chiesa, la modesta e bianca casetta del curato, una cinta di siepi fiorite, e alcuni tacchini che roteavano le code e si gonfiavano al sole. Un silenzio strano, profondo regna in quel luogo, la cui solitudine invogliò i Benedettini di Polirone a costruirvi l'antica grangia, per meditare sui misteri della vita e del cielo. L'anno di fondazione dell'eremo è ignoto, ma sicuramente esso ebbe origine dopo il mille, poichè le cronache ci fanno sapere che fu costruito dai monaci di s. Benedetto Po, cioè, quando la loro abbazia era così fiorente, da permettere l'emigrazione dei monaci e l'erezione di altre chiese.

L'architettura del tempio appartiene a due epoche distinte: il coro e il presbiterio costituiscono l'antica grangia, la navata forma la parte più moderna dell'edificio. L'esterno del coro ha in alto una decorazione di archi tondi a pieno centro, che ricorda l'architettura lombarda, la quale si esplica meglio nell'asbide, assai grazioso e... rovinato. Nel coro dell' interessante sacello vi sono affreschi appartenenti al secolo XVI, ma fra quelli delle pareti laterali e gli altri che illustrano la leggenda di un cieco, dipinti nel semicerchio del coro medesimo, v'è una differenza non piccola. Mi spiego: in queste ultime pitture eseguite nel cinquecento, l'arte ha i caratteri delle opere non belle nè troppo mediocri d'un secolo innanzi, e se non ci fossero le date che dànno la fede di nascita genuina degli affreschi, nessuno potrebbe crederli del secolo d'oro. Ciò non sorprende: il progresso nelle arti non si è svolto con moto uniforme in ogni regione, e il caso di santa Croce si riscontra nel Mantovano, nel resto d'Italia e fuori. Per citare un esempio, noterò che la Cattedrale di Chieri nel 1413 fu ornata con pitture di stile trecentista, primitivo, giottesco; e non mica per la ragione che il pittore volesse ritornare alla fonte dell'arte italiana, ma perchè gli era impossibile far meglio.

L'asbide del coro di santa Croce è notevole, più che altro, per gli affreschi

1) Negli *Statuta Curiae Sermidi* è chiamata Sancta Crux Langussoli.

illustranti la leggenda del cieco, il cui soggetto è chiarito da opportune iscrizioni [1]. Le scene principali e più decorative, son due. In una è rappresentato un frate francescano dalla candida e lunga barba, che porge la croce al cieco romeo. Nel fondo sorge Gerusalemme, da un lato si vede una testa inclinata che si appoggia sopra una mano, in atto di dormire. I signori simbolisti son pregati di spiegare il mistero. L'altro interessante affresco ci mostra un canale (*Lagurano*, vi è scritto) e un battello guidato da un barcaiolo elegantissimo, che porta calzoni a maglia, giubba attillata e un berretto alla *sgherra* - come si dice in Toscana - con ricca piuma cadente. Nel battello vi è pure il cieco pellegrino, che piantando nell'acqua un palo di salice portante la croce, la vede miracolosamente fiorire. Nel fondo - sulla riva - si avanza il popolo preceduto da un prete in abiti pontificali e dal clero; l'abate mitrato rappresenta il sacerdote titolare della chiesa di Felonica, che in un tempo fungeva da vescovo. Infatti la chiesa originale, dal campanile piantato in mezzo alla facciata, appare dietro al popolo, vicina al Castello fortificato di Sermide [2].

Dalla terza iscrizione sappiamo che l'antico oratorio dei Benedettini fu accresciuto nel 1523, quando Mantova era governata dal duca Federico, ma nella leggenda è scritto erroneamente *nel tempo delli signori marchesi di Mantova Ferdinando, Francesco Gonzaga*. Ciò fa cadere la ipotesi bene architettata del Portioli [3], che l'epigrafe fosse composta dal cardinale Gonzaga e che il pittore provenisse da Mantova, inviatovi dal principe. Cade, per la ragione che il cardinale e vescovo era morto da almeno tre anni; perchè Federico Gonzaga non poteva aver dimenticato che il duca - e non marchese - di Mantova... era proprio lui. I Gonzaga non andavano soggetti a tali distrazioni.

Le altre pitture son di poco posteriori, ma di maniera assai progredita. Il martire Sebastiano è la migliore delle immagini votive contenute nelle pareti del coro, le quali conservano sotto la calce altri dipinti. Rimovendo una leggiera crosta d'intonaco, potei constatare la continuazione di un affresco, e in altro luogo, ripetendo la prova, ebbi il medesimo resultato. Le opere affrescate in questo oratorio non sono di gran merito, ma interessano la storia dell'arte e

---

1) « *Fv vn hvomo da Felonica - il cvi nome Giovanni Cvoco - il qvale era cieco desidero - so d'esser sanato fece voto - in Hyervsalem. Qvo completo - gli apparse vn sant' hvomo - gli dimando di dove era, lvi - disse esser mantovano, ed lvi sai Logvrano, rispose saperlo - ed lvi tolli qvesta Croce porta - la in detto lvogo ed li - ne riceverai lvme (his dictis) qve - st hvomo ritornò co lo Cro - ce ante dicta, venne a Fel - lonica, et da poi con procesio - ne la portò al lvogo predet - to piantado la pianta de sa - lice stando in acqva da poi li - pose sopra la predetta Croce - e de li nacqve le foglie ed ra - dice in Croce come qvi apparre.*

Qui e venvto de Yervsale a Felonica satisfece al comandamento del sancto hvomo - andò con la precitione piantò la pianta del salice ed ligoli sopra la Croce - la qvale fece foglie a forma di Croce sicomo qvi apare et recepi in me.

Qvi appare che gli hyomini di - Sermide intendendo il caso ammirabile gli andorno ad of - frire portandoli terra di - ogni parte per accrescere - qvest lvogo il qvale era prof - ondissimo; chi era ciecho zopo - leproso, et d'ogni infirmi - tà si sanava ed altri infiniti - miracoli Iddio operò qvivi - qvesto lvogo per infinita misericordia e bontà nell'an - no MDXXIII nel tempo de - lli signori Marchesi di - Mantova Ferdinando Francesco di Gonzaga (!?). »

2) Ce lo mise il pittore e fece bene, perchè lo vediamo anche noi, ma il castello di Sermide - del quale si conserva ancora qualche parte - è a Sermide, cioè, vari chilometri distante da Felonica.

3) Vedi *Chiese dipinte del Mantovano*, anno 1882.

spiegano certe anomalie di non facile interpetrazione. Il piccolo tempio è quasi cadente, gli affreschi - ritoccati da un goffo pittore – avrebbero bisogno di un buon restauro, la chiesetta è povera, il curato - un giovane figlio della forte Romagna - vorrebbe fare, ma la grande sproporzione che v'è tra i bisogni della chiesa e i miseri proventi, gl'impedisce di muovere un passo in favore dell'arte. Si potrebbe dire, col Fuccini, che

« Facendo un calcoletto a menadito,
Si troverà la stessa discrepanza
Che v' è tra la su' paga e 'l su' appetito ».

Sopra un altare secondario della stessa chiesa, notai un rozzo bassorilievo in terracotta, rappresentante la *Deposizione dalla croce*. Ne vedemmo uno di eguale soggetto in santa Maria del Castello a Viadana, ma fra i due non vi è alcuna parentela artistica. Le nove figure del bassorilievo di santa Croce son brutte, però il merito dell'opera è indiscutibile, perchè ci reca un esempio delle ceramiche di Castello, della fabbrica indigena « di stoviglie e di Madonnine a rilievo - come ci fa sapere il Mantovani [1] - oggi vivamente ricercate dagli amatori ». E constata « come non siasi mai interrotta nel territorio sermidese, l'antichissima in- « dustria delle figure semplici e figurate ».

Non mi sento di assegnare l'anno di nascita al bassorilievo (firmato *Elias fecit*), per la ragione che ci troviamo davanti a un' altra anomalia, ad un artista in ritardo. Noto infatti che le forme e il disegno delle figure lasciano parecchio a desiderare, mentre la modellatura è spontanea. Ciò dimostra che il misterioso Elia era un buon esecutore e un mediocre artista, creatosi forse nell' ambiente della fabbrica sotto la guida di semplici *figurinai*, riproducendo all' infinito i medesimi modelli.

Il bassorilievo di santa Croce rappresenterebbe, secondo me, un'opera originale.

1) Opera citata.

Chiesa parrocchiale di Carbonarola

Questo piccolo paese solitario e quieto, par che dorma placidi sonni nella valle confinante col Po - ove lo edificarono in secoli lontani i popoli immigranti [1] - mentre il vecchio fiume gli ricorda la sua forza con l'eterno scrosciare

Carbonarola - « La B. Andreasi pregante la Vergine, di Lorenzo Costa, seniore. (fot. Premi)

delle onde, che percuotono l'argine pietroso. La chiesa, qual sentinella della fede, sorge all'entrata del paesetto, nascondendo le mura scalcinate fra le chiome verdi degli alberi.

1) Il Mantovani (nell' opera già citata), scrive : « Laterizi vari vennero scavati tanto in proprietà Dalla Valle, che in quella di Norsa.

L'interno del tempio ha forma elittica, ma si apre in quattro braccia come una croce, alle cui estremità si trovano le cappelle, il presbiterio e l'ingresso. L'architettura e le decorazioni barocche non sono disprezzabili. Dietro l'altar maggiore, nel circuito del coro, si conserva in modo indecentissimo una magnifica tela di Lorenzo Costa il vecchio: *La Beata Andreasi che prega la Vergine.*

La famiglia Andreasi, ricca e potente, aveva molti beni nel territorio di Carbonara e in questo, ove sembra che Osanna Andreasi sia vissuta qualche tempo. Infatti il suo biografo [1] racconta, che « non compito ancora l'anno sexto di sua « età, essendo a Carbonarola (dove ogni anno al tempo del ricolto i soi parenti « solevano habitare), sovra la riva del Po sola passeggiando, apparve un Angelo, il « quale ala frugalità et al amore delle cosse celeste exhortandola, subito disparve. »

Osanna, cresciuta in un ambiente fastoso e intellettuale, tra uomini d'arme e di chiesa, fra letterati e politici, fin da giovane soffrì la nostalgia dei silenziosi conventi, e divenne monaca. La nobile origine la mise in evidenza; la pietà che manifestava pei dolori altrui, le procurarono la devozione del popolo; la vita leggendaria, illustrata dopo la sua morte da letterati ed artisti, la fece annoverare tra le Beate. Vedremo in seguito la Vergine Andreasi ritratta da i più valorosi artisti [2], per volontà del clero o del popolo mantovano; quindi non potrà sorprendere che gli abitanti di Carbonarola - i quali più degli altri avevano ammirata la nobile fanciulla, vedendola crescere sotto i loro occhi - nutrissero per lei una sincera devozione, che poi, dopo la morte, divenne culto. Nel solitario paese fabbricarono in suo nome un piccolo oratorio, e nella chiesa posero il quadro allegorico dipinto dal Costa, in cui è ricordata pure l'apparizione dell'Angelo.

In questa tela da pochi conosciuta e mai riprodotta in opere d'arte, il valoroso pittore fa scorgere nella immagine un po' dura della Andreasi e in quella del Bambino, la suggestione della maniera mantegnesca, e forse mentre egli disegnava l'austera *vergine mantovana*, i suoi occhi vedevano ancora il grande ritratto della Beata Osanna [3] - attribuito al Mantegna, che a suo tempo esamineremo. Ma la Madonna e la folla alata degli Angeli che riempie il fondo, sono di una dolcezza incantevole. Quante graziose e ricciute teste infantili nel cielo ingombro, tra i fiori cadenti, fra le candide nubi! Sembra l'apoteosi della vita fanciullesca della giocondità serena.

Parecchi anni or sono il Mantovani, parlando di questa tela, ebbe a scrivere: - « È invero da deplorarsi che un dipinto così pregevole per disegno, espressione, « movenza e colorito, venga lasciato in tale rovinoso abbandono! ». Naturalmente, penseranno i lettori che amano l'arte e son gelosi delle glorie italiane, o la fabbriceria della chiesa o l'ufficio regionale dei monumenti, intervenendo con energia avranno migliorate le sorti del quadro. Nè meno per sogno; anzi, fu permesso

1) Fra Francesco Silvestro da Ferrara: *La vita e stupeadi* (!) *miraculi de la gloriosa Virgine Osanna Mantuana.* Milano 1507.

2) Vedi chiesa di santa Carità.

3) Vedi chiesa di santa Carità.

al sagrestano di piantare un chiodo a *traverso la tela* per legarvi ogni giorno la tenda della finestra soprastante; e il continuo sfregamento e la rottura del tessuto finirono di rovinare in basso la preziosa opera del Costa, già danneggiata dall'ultima inondazione del Po. Il quadro, nonostante l'abbandono e i gravi danni subiti, non sarebbe perduto se qualcuno lo volesse. Il colorito traspare ancora vigoroso e bello, abbenchè uno strato di polvere e di muffa ricopra la disgraziata tela: le maggiori figure e gli Angeli, scamparono per miracolo dalle acque del fiume e dalle mani del sagrestano,

Carbonarola - Busto della B. Andreasi. (fot. Premi)

Questi vandalismi sarebbero incredibili, se non ci fosse di peggio. Il Mantovani così spesso citato, scrive ancora: - « Alla stessa Osanna Andreasi è de-
« dicato anche il vicino Oratorio, nel quale avvi la protome (busto) della Beata
« *in bronzo di buon getto,* con cui fu sostituita, molti anni sono, la testa di gesso
« che c'era ».

La modellatura del busto è magistrale e credo di non essere fuori del vero, dicendo che per la sua spontaneità ricorda il medaglione famoso del Mantegna. L'opera è dunque d'un artista di valore e di buona scuola, perciò ritengo che sia stata eseguita quasi insieme al quadro della chiesa, o poco dopo. Che il busto

fosse in bronzo ce lo dicono il Mantovani, che lo vide nel soppresso oratorio, e il senso comune; poichè il valore del busto è rappresentato dall'opera d'arte, e non mai da qualche chilogrammo di bronzo. I paesani di Carbonarola, che avevano speso somme egregie per far dipingere dal Costa il quadro della Beata, per costruire l'oratorio e per la modellatura del busto, non avrebbero mai pensato - volendo risparmiare pochi denari - di fondere il busto medesimo in un metallo vile, ma, in ogni modo, lo scultore si sarebbe opposto. Quindi, anche senza la preziosa ed esauriente notizia dataci dal Mantovani, è indubbio che il busto Andreasi, modellato sul gesso che vi era prima - il quale era forse la maschera dell'estinta - venne fuso in bronzo e posto nell'oratorio portante il nome della Vergine.

Alla soppressione del sacello, la bella scultura fu donata alla chiesa, in cui la vidi di recente. È posta in alto, *troppo in alto*, ed è chiusa da un piccolo cofano con vetro. Curiosa, pensai: lasciano il quadro del Costa in balìa della umidità e dei ragnateli, e riparano il bronzo dalla polvere! Un altro particolare mi colpì: la doratura del busto, eseguita con la porporina. Volli vedere il fatto mio da vicino, e aperta la piccola urna e tentato il metallo con una lama tagliente, ebbi a constatare che il busto di bronzo... era divenuto di stagno!

Chiese parrocchiali di Borgofranco - Revere e Brede di s. Benedetto Po

Borgofranco sul Po.

Eravamo d'agosto e il sole non faceva complimenti, ma volli percorrere in vettura scoperta la magnifica sponda del Po, che da Sermide conduce a Brede. A destra il gran fiume, dalle onde terrose, dai riflessi metallici; a sinistra i paesi appiattati fra gli alberi, la distesa dei campi, le valli ubertose, i segni molto visibili dell'ultima inondazione. Saliva dal fiume il fragore dei mulini galleggianti, che attendono da esso la vita o la morte [1]. Nella sinistra vallata le cime annerite dei campanili emergevano dal folto dei gelsi, ricordando la biblica Arca dispersa sul mare infinito.

Arrivammo a Borgofranco.

La sua chiesa del XVII secolo, assai ben tenuta, è poco interessante. In sagrestia notai un armadio e una grande credenza di quercia, con ferramenti e decorazioni del seicento, che escono dall'ordinario. Vidi pure un bacile di bronzo con vari ornati di buon gusto.

Il candore delle mura e la pulizia massima che regna negli arredi del tempio, mi ricordarono - per associazione d'idee - quello di Carbonara, che non potrebbe essere più carbonara di così.

Revere.

La contessa Matilde, nell'anno 1082, fece edificare presso l'argine del Po la chiesa di santa Mostiola, con attorno il cimitero, la quale venne soppressa da

1) Quando le piene sono improvvise, i mulini, rotti gli ormeggi, vengono trascinati e quasi sempre frantumati dalle onde.

circa trent' anni. Alcuni credono che la detta chiesa sia stata eretta contemporaneamente alla torre o *Castello di Revere*, ma stando al *Fioretto delle croniche* la parrocchiale di santa Mostiola sarebbe anteriore. Vi si legge infatti: « Nel 1125 al « seguito di discordie avvenute tra Mantovani, Modenesi e Reggiani, al proposito « di due torri che quest'ultimi volevano costruire in riva al Po, i Mantovani, di « notte tempo, assaltarono il campo nemico e lo sbaragliarono. La torre già per « metà costruita cadde in loro potere e fu chiamata Revere, perchè era sopra la « ripa del Po [1] ».

Dove ora sorge la sagrestia della chiesa parrocchiale, nel 1479 i Carmelitani edificarono un tempio che fu demolito nel XVIII secolo, perchè minacciava rovina. La chiesa che si vede ora venne cominciata nel 1750 e compiuta ventisei anni dopo. È un edificio vastissimo ma poco simpatico, perchè le sue decorazioni barocche raggiungono il limite massimo del più goffo pensiero creativo, e basterà dire che la pianta della facciata in cotto, sviluppa una linea serpeggiante.

Gli affreschi del settecentista Giuseppe Milani da Cesena, che ricoprono la vòlta o fronteggiano le cappelle, lasciano indifferenti. Notai invece una Madonna in terracotta, forse proveniente dall'antica fabbrica di Sermide, assai migliore del bassorilievo veduto nella chiesetta di santa Croce.

Ricordo che nella chiesa di Revere è sotterrato uno de' più gloriosi martiri della redenzione italiana: il sacerdote Bartolomeo Grazioli, impiccato a Mantova nel 1853, dagli sgherri della vigile Austria. Una modesta lapide rammenta che i cittadini di Revere ne traslarono il corpo nel giugno 1867, volendo che le ossa del martire di Belfiore avessero tomba nella patria chiesa.

Santuario della Comuna.

Avanti di proseguire il viaggio sulla riva del Po, traversiamo il ponte che fa capo nel territorio ostigliese, ove troveremo il santuario della B. V. della Comuna. Il gentilissimo signor Antonio Zanchi Bertelli, pregiato autore della *Storia di Ostiglia*, mi favoriva le seguenti notizie: « Le fertili campagne che cir« condano questo santuario non erano a tutta la metà del secolo XVI che bru« ghiere abbandonate perchè infeconde, nè vi esisteva abitazione veruna, giacchè « quei coloni non avevano - riferibilmente a questi terreni come forse i più in« grati - messa ancor bene a profitto la cessione della *corte* [2] di Ostiglia fatta « dall'imperatore Federico I nel 1159 a favore del monastero di s. Zenone di « Verona. Solamente si vedeva sorgere in mezzo alla plaga deserta una piccola « cappella in cui si adorava il simulacro della Vergine [3].

1) Revere conserva un superbo *Castello* eretto dai Gonzaga nel 1449. Vi lavorò molto il Fancelli. Chi volesse saperne di più, legga la monografia del Braghirolli su Luca Fancelli, già citata.

2) Corte, in questo caso, è un termine colonico, col quale i Mantovani distinguono le proprietà.

3) Venne chiamata *della Comuna* perchè vicina al borgo di tal nome che faceva parte del villaggio di Correggioli. Anche ora si chiama *Comuna Bellio*, perchè Bellio Marcantonio ne fu il feudatario nel secolo XVI.

« Secondo la tradizione, che ci vien fatta conoscere da un documento del-
« l'archivio parrocchiale di Ostiglia [1], la cappelletta esisteva da molti secoli, ma
« non se ne conosce in fatto l'origine. Una pittura a fresco ancora visibile sulla
« parete esterna della navata verso ponente, e che fu ed è giudicata del secolo XV,
« comprova la esistenza in quei tempi del santuario ».

In una mia nota alla chiesa di Ostiglia (pag. 218), riportai la seguente notizia di Mons. Bravo: « Nelle vicinanze di Ostiglia vi è il santuario, ecc... *eretto* « l'anno 1530 da Federico II Gonzaga *Marchese* di Mantova. Se ne attribuisce il « disegno a Giulio Romano ». A guisa di commento, scrissi: Mi permetto notare che nel 1530 non governava Mantova il marchese Federico II, ma bensì il duca Federico I, che morì dieci anni dopo; e noto ancora che sotto il portico del santuario si conserva un affresco di stile del quattrocento, il che dimostra che l'oratorio medesimo esisteva almeno un secolo avanti della venuta di Giulio a Mantova. Quindi il Bravo intese parlare del marchese Federico III, che dal 1478 al 1484 resse il marchionato mantovano.

Il mio ragionamento era logico, poichè il Bravo parlava di un *marchese* Federico II che aveva *eretto* il santuario, mentre il I *duca* Gonzaga ne permise solo l'*ampliamento*. La differenza, come si vede, è grande. A questo proposito il signore Antonio Zanchi, mi scrive: « Il duca Gonzaga Federico II (e qui sbaglia anche il mio egregio informatore, perchè doveva scrivere I duca) concesse spontaneamente agli Ostigliesi col decreto 7 Giugno 1533 di ampliare *a loro talento* quella cappelletta ». Mi dice poi che il duca concorse nella spesa e perciò il santuario - meno alcuni ornamenti - fu in breve tempo trasformato nella *chiesuola* che ora vediamo. Lo Zanchi non accenna a Giulio e fa bene, per la ragione che egli, sempre grandioso nelle sue costruzioni, non era uomo da disegnare il progetto di una chiesuola [2].

Brede di s. Benedetto Po.

Invece di ritornare a Revere proseguimmo il viaggio sull'altra riva del Po, e dopo Sacchetta, ove il Mincio si unisce al gran fiume, lo traversammo prendendo posto in un barcone a vela. Eravamo in dieci: sette uomini, due donne e un asino, che aveva sulla testa un fascio di foglie, quasi fosse

« Con segno di vittoria incoronato. »

Il fiume era gonfio, la sua corrente fortissima, il vento ci schiaffeggiava impunemente e faceva sbattere la tonaca dell'amico sacerdote, come fosse una bandiera.

1) Porta la data 10 luglio 1705.
2) Vi sono due statue - *san Zenone* e *sant'Anselmo* - dello scultore veronese Michelangelo Speranza, il quale le consegnò nel 1764. Il contratto passato fra l'artista e il massaro della chiesa, lo conserva il sig. Zanchi Bertelli, che ringrazio di cuore per avermi favorito con tanta cortesia.

Fra i passeggieri notai un giovanetto sordo-muto, assai povero, che mi fece capire di essere diretto a Roma, ove si recava a piedi per visitare l'onor. Ferri, suo zio.

— Perchè non han fatto lui deputato?! - gridò un vecchio proprietario. L'asino gli rivolse un' occhiata indefinibile, quasi volesse dirgli: - Sia calmo: quando c'è la salute!....

La chiesa parrocchiale di Brede è poco distante dalla riva; la sua architettura meschinissima e la povertà delle decorazioni, le dànno l' aspetto d' una cascina. Ciò è naturale: nessuno avrebbe costruito un edificio notevole in quella vallata, invasa più volte dalle acque del fiume. Brede, infatti, è un paese conosciuto perchè lo segnò la sventura. Nel secolo decorso il Po, sfasciando l'argine, irruppe nella valle portandovi la rovina e la morte. Quaranta case scomparvero fra le onde invadenti: la chiesa parrocchiale di s. Margherita ebbe l'acqua fin sopra la porta.

Nel piccolo tempio si conservano quattro buoni candelabri in ferro battuto, dei quali c'è dovizia nelle parrocchiali del basso mantovano; un bacile di bronzo con figure ed ornamenti, consumati dalla smania di rendere brillante il metallo, un superbo paramento antico (pianeta e due tunicelle in completo per terzo) di seta rossa con ricami in oro. Il valore artistico di quel paramento, fa dimenticare la meschinità della chiesa.

Chiesa parrocchiale di Bondeno

(Gonzaga)

Il paese di Bondeno si trova nel territorio dell'antica Castellanza edificata nel 773 dalla famiglia Gonzaga, di cui prese il nome [1]. Anche oggi quest'ultima borgata - quasi una cittadella - che forma il centro dell'antico feudo [2], conserva il nome dei principi di Mantova. A Gonzaga, assai prima del mille, esisteva un convento di Benedettini, che officiavano una piccola cappella. Nel 1089 venne distrutta per volontà della contessa Matilde, che fece erigere sulle fondamenta la chiesa ancora esistente, ampliata nel 1534 con l'aggiunta della nave maggiore. La parte antica del tempio conserva ancora le tracce dello stile benedettino; nell'abside del coro v'è una tela con *s. Benedetto e altri Santi*, attribuita al Pagni, l'allievo di Giulio.

Bondeno è un piccolo paese che grandeggia nella storia perchè vi morì Matilde di Canossa. A questo proposito, il Muratori [3] narra che Matilde possedeva in Bondeno un palazzo, ove terminò i suoi giorni nell'anno 1115. Che la pia contessa tenne per qualche tempo la sua Corte a Bondeno, lo dimostra un importante fatto storico registrato anche dal Volta [4]. Esso racconta che Matilde, volendo nuovamente assoggettare la città di Mantova, la cinse d'assedio per terra e per acqua, costringendo i cittadini alla resa. Questa fu combinata dagli ambasciatori mantovani e dal vescovo Manfredo [5], il quale condusse a termine il trattato nel paese di Bondeno, presso s. Benedetto [6]. Dopo un breve soggiorno a Mantova

1) Vedi *Fioretto delle croniche.*

2) A Moglia esisteva un'antica chiesa parrocchiale nella località detta s. Prospero, a due chilometri dal paese, sulla strada che conduce a Bondanello. Fu distrutta nel 1606, quando si edificò la nuova chiesa, come mi assicura il sig. prevosto d. Rossetti che fece a tal proposito minuziose ricerche. La parrocchiale possiede una buona e piccola tela rappresentante la *Madonna del buon consiglio,* che un antiquario voleva acquistare per seicento lire. Ciò dimostra che non è un'opera mediocre, perchè dato il compratore la somma offerta non può dirsi meschina.

3) *Annali d'Italia.* Vol. 36, pag. 181.

4) Camillo Volta. *Storia di Mantova,* Vol. I, lib. II.

5) Così il Volta, ma io noto che il vescovo Manfredo, mantovano, morì nel 1109, mentre Matilde rientrò in Mantova l'anno 1114. È possibile che essa abbia aspettato cinque anni a rimettere il piede nella sua Mantova?

6) In questa lieta circostanza Matilde donò al monastero di Polirone ogni suo diritto e proprietà sulle terre cedute o da cedersi al cenobio, e specialmente su quelle di s. Benedetto, Barbasso, Casale, Quistello, Gubbiana Gonzaga, ecc. L'atto fu steso il giorno 8 novembre 1114. Ciò mi fa crescere il dubbio che il vescovo Manfredo abbia potuto prender parte alle trattative della resa.

la contessa Matilde ritornò a Bondeno [1], decisa di terminarvi la vita. Vi è chi mette in dubbio che il paese medesimo in cui ella morì, sia quello vicino a s. Benedetto, compreso nella Castellanza di Gonzaga e specificato con l'altro nome di Roncovi, a motivo che esso ebbe origine da una villa chiamata Ronco. Il Fiorentini, nella sua vita di Matilde [2], sostituisce a questo il paese di Bondeno nel ferrarese, ove nè meno un sasso ricorda la potente signora; il monaco Torti, negando fede al Muratori, al Volta e al Bacchini, e prestandola intera a un documento anonimo dell'Archivio estense, tirò fuori un Bondeno del Diacono, un paesello del modenese, mentre il Litta [3] dimostrò che Bondeno Roncoli o Diacono... son la medesima cosa.

Bondeno - Chiesa parrocchiale - Prospetto del coro.
(fot. favoritaci dal sig. Conte Gian Galeazzo Arrivabene)

Il Castello di Matilde, secondo me, non fu completamente distrutto. Credo che gli avanzi abbian servito a costruire il palazzo ora di proprietà del signor Rossi Luzzara, in cui abita il gentilissimo e valente medico Italo Pedrazzoli. Ciò lo suppongo per varie cose notate. Si diceva che la contessa Matilde era solita recarsi nella vicina chiesa per un passaggio sotterraneo, e visitando la cantina del palazzo esistente, osservai le grandi aperture di due corridoi sotterranei. Nell' interno dell'edificio vidi parecchi affreschi che figurano la contessa e i principi della sua casa, quasi sempre a cavallo e sontuosamente vestiti. Le pitture non sono del XII secolo, ma il fatto d'illustrare la vita di Matilde, dà un certo valore alla mia ipotesi. Poi, la distribuzione interna dell'edificio, le grandi sale, i soffitti di

1) Vedere la Cronaca del Bacchini, citata a pagina 195.
2) Vol. II, pag. 340.
3) *Politecnico*, edito a Milano. Vol. III.

legno che ricordano gli antichi, le torricelle che fiancheggiano la facciata e altri particolari, mi fanno ritenere che le mura del famoso castello non sieno cadute totalmente sotto il piccone demolitore.

La chiesa parrocchiale di Bondeno fu costruita nel 1772, sulle rovine dell'altra che rimontava ai tempi di Matilde. È di stile barocco assai piacevole, e le sue decorazioni, le numerose statue e i bassorilievi, non mostrano quei traviamenti d'ogni buona regola decorativa, quelle goffe e pesanti composizioni, che fecero prendere in uggia l'arte del settecento. Il coro, per esempio, è un'opera non fastosa, ma bella, in cui lo stile barocco si manifesta con la maggiore serietà di composizione, con grazia tutta particolare, con sveltezza di linee. Gli altari hanno buone statue e ornamenti; in quello della Madonna notai due grandi immagini di scagliola - *santa Teresa* e l'*Addolorata* - di pregio non comune.

— Dopo queste sculture - mi disse il giovane curato d. Giovanni Azzini - non c'è altro da vedere: siamo poveri!

— Ma forti e buoni - gli risposi, e potevo dirlo. Lo studioso sacerdote aveva resistito per parecchie ore al fuoco continuo delle mie domande, senza nemmeno impallidire: mi aveva accolto con gentilezza squisita, come un vecchio e caro amico. Fu lui che mi procurò l'inestimabile amicizia del conte Gian Galeazzo Arrivabene, il quale mi aprì la sua casa ospitale e allargò la cerchia ben ristretta delle mie cognizioni, dandomi, senza pedanteria, larghissima prova di profonda cultura.

Chiesa parrocchiale di Sabbioneta

Quando entrai in questo tempio di santa Maria Assunta, tenuto - mi piace dirlo subito - con molto decoro, avevo la debolezza di credere che i magnifici arazzi donati da Vespasiano Gonzaga al primo parroco della chiesa [1], vi fossero ancora. - Lei cerca un brillante in mare - mi disse la cortese guida, e aveva ragione, perchè nella città ove furon distrutte o rovinate opere in marmo, in legno e in bronzo, non si potevano ricercare dei drappi istoriati, senza dar prova di soverchia ingenuità.

La chiesa fu costruita per volere di Vespasiano [2], sulla fine del XVI secolo; è ricca di marmi preziosi, ma troppo decorata di pitture. L'architettura baroccheggiante esce dal mediocre, e la cappella del Sacramento può definirsi una creazione originale e graziosa. La vòlta circolare a tutto sesto, che gira intorno al sacello, è composta da fascie che s'intrecciano geometricamente, formando una quantità di scomparti traforati. Una cupola piú grande ricopre e illumina la prima, da cui piove quieta e diffusa la luce, senza mostrare da dove scaturisce. Ne deriva un effetto un po' teatrale se vogliamo, ma piacevole assai: quella vòlta leggiera, traforata, che si slancia ardita sulla cappella, sembra un gigantesco ricamo [3]. Il gusto scenografico della costruzione l'aveva nel sangue il suo architetto, appartenente a quella interminabile famiglia di artisti che ebbe nome Galli da Bibbiena [4]. Fu un Galli, ma quale? Pensando che la cupola venne costruita sulla fine del seicento, e tenendo conto degli anni in cui vissero i componenti l'artistica famiglia, il merito dell'opera si potrebbe attribuire a Ferdinando, o pure a Francesco, secondo le simpatie.

1) Vedi Oratorio dell'Incoronata a Sabbioneta, pag. 228, N. 2.

2) Egli vi fece porre una lapide ricordante il pittore Giovanni da Villa Brabantese, annegato nell'Oglio.

3) Villa Pasquali ha una maestosa chiesa con superba facciata incompiuta, che si attribuisce a un Bibbiena. In essa, le cupole delle grandi cappelle, del presbiterio e del centro, sono traforate e costruite come quella di Sabbioneta, da cui è poco distante. La chiesa venne eretta dal 1764 all '84, perciò è probabile che l'opera si debba ad Antonio Galli, figlio di Ferdinando, morto nel 1774. Mi fu detto che questo Bibbiena aveva già costruito una piccola chiesa simile a Parma - il sant'Antonio - e sarà, ma è anche possibile che egli siasi ispirato a Sabbioneta, osservando l'opera del suo congiunto.

4) Ebbero nome: Giovan Maria (1625†1665), Ferdinando (1657†1743), Francesco - di Giovanni (1659†1739), Giuseppe (1696†1756), Antonio - di Ferdinando (1700†1774), Alessandro - di Ferdinando (? † circa il 1760), Carlo - di Giuseppe (fiori nel 1769).

Ferdinando - scrivono i cronisti mantovani - dipinse un quarto della cupola del sant'Andrea di Mantova, ed io lo riportai senza crederci troppo (pag. 131), perchè nell'anno in cui egli morì (1743), la cupola del sant'Andrea non doveva esser pronta a ricevere le pitture del Bibbiena. Non esternai questo dubbio essendomi già dilungato troppo; del resto non intesi di scrivere una monografia isolata del sant'Andrea, ma di collegare la sua storia artistica a quella delle altre chiese del Mantovano.

Ammesso il soggiorno di Ferdinando a Mantova, potrebbe darsi che egli avesse prima edificata la doppia cupola in cotto della parrocchiale di Sabbioneta, poichè il nostro fu architetto e pittore, come gli altri Galli da Bibbiena.

In questa chiesa abbiamo il secondo e forse l' ultimo esempio di vetri dipinti (il primo lo vedemmo nel sant'Andrea di Asola), così rari nel Mantovano. Rappresenta *Maria Assunta,* ed è un'opera pregevole del secolo XIX: l'autore è ignoto.

In sagrestia notai alcuni armadi di legno che escono dal comune, e nelle nicchie degli altari - illuminate in alto con finestre dai vetri colorati, producenti curiosi effetti di luce - vidi quelle moderne immagini di finissimo lavoro plastico, che piaccion tanto alle donnine sentimentali. Son Madonne, Santi e Gesù bambini tirati a lustro come le porcellane della Cina o le bambole di Norimberga: sono immagini puramente decorative, che destano l'ammirazione dei fedeli e fanno scappare gli artisti.

Chiesa di Vigoreto

Vigoreto è un borgo distante da Sabbioneta poco più di un chilometro. Ci andai seguendo un viottolo selciato a mattoni, che traversa i campi e fiancheggia in ultimo la via maestra. Un marciapiede ammattonato di una lunghezza simile, che si distende come un serpe vermiglio nella colta pianura, forma un caso raro, ma la spiegazione è facile. Lo costruirono i frati allo scopo di recarsi a piede asciutto dal monastero alla chiesa di Vigoreto, in un tempo lontano da loro officiata.

Chiesa di Vigoreto (Sabbioneta). « Cristo in Croce » di B. Campi. (fot. Premi)

Essa conserva con molta cura due grandi tele di Bernardino Campi: il *Crocifisso* e l'*Assunta*. Parlando del magnifico oratorio di Sabbioneta (pag. 228 n. 1) dissi che Bernardino Campi, seguito da una schiera di pittori valentissimi, lavorò lungo tempo alla Corte di Vespasiano Gonzaga; ciò spiega la presenza di queste sue importanti opere, nella piccola e modesta chiesa di Vigoreto. Non è fuor di luogo supporre che le due pale sieno state dipinte per volontà di Vespasiano, dell'insuperato mecenate di tutte le arti. Il *Crocifisso* è una tela magistrale disegnata con vigore e spontaneità, e per la sua composizione strana, non rispondente al soggetto biblico, forma un caso degno di amorevole studio. Tanto più che la superba tela di Bernardino Campi - per

quanto mi resulta - non apparve ancora nei libri d'arte e non ebbe il suo illustratore.

La vita e l'alma il Nazzareno ha reso
ed ha su' labbri sanguinosa bava;
pallido il corpo, abbandonato al peso,
sui chiodi infitto si distende e grava.

La morte ha irrigidito le sue membra, la fronte spianò le rughe approfondite dal pensiero, l'occhio non balena, le labbra da cui uscì la dolce parola d'amore, son chiuse per sempre. La posa del Nazzareno è quella che noi vediamo in centinaia di tele rappresentanti il medesimo soggetto, come lo intesero i pittori dal XIII secolo in poi [1]. Secondo studi e ricerche moderne, quei pittori avrebbero battuta in parte una falsa via, ed io sono di questo parere.

Apro una parentesi necessaria. I lettori conoscono le profonde discussioni al proposito del sacro Sudario di Torino, avvenute da poco all' Accademia delle scienze a Parigi. Non tutti credono all'autenticità della Sindone, e lo stesso cardinale Richelmy - che la ritiene vera - dichiarò molto opportunamente che a questo proposito l'opinione è libera. - « Non si tratta, aggiunse, di un articolo di fede. Si può essere un perfetto cattolico e non credere alla Santa Sindone ». - I dottori Vignon e Colsen, che parlarono all' Accademia francese trattenendosi sulla immagine del Nazzareno riprodotta nel Sudario, la spiegarono col fatto che un corpo umano emette ammoniaca, la quale ha la proprietà di impressionare una tela imbevuta di aloe - come probabilmente lo era quel lenzuolo - quasi fosse una lastra fotografica. E conclusero: « Su questa tela, presentata « come storica, un uomo fu certo sepolto; il seppellimento però dovette essere « provvisorio, perchè il corpo non era stato lavato; la salma fu quindi tolta « dopo qualche tempo, giacchè in caso contrario il corpo, decomponendosi, avrebbe « cancellato l' effigie. Questo uomo deve essere morto di febbre violenta come « i crocifissi; aveva il volto contratto dalle sofferenze, *le caviglie perforate dai « chiodi;* trafitto da una lancia nella *parte destra del petto*, era stato coronato di « spine e schiaffeggiato, cosicchè le gote erano tumefatte; sulle spalle aveva una « echimosi, come se avesse portato la croce. Il volto di tipo ebraico è maestoso ».

Dopo ciò, per quanto riguarda l'arte, mi permetto di concludere io. Se la Sindone è autentica, gli artisti che figurarono il Crocifisso coi chiodi nelle palme e con la ferita a sinistra sbagliarono tutti: se rappresenta invece un trucco medievale, l'opera d'un pittore, egli avrebbe avuto più senno de' suoi colleghi in arte. Poichè i pugni traversati da chiodi dànno modo di sostenere il corpo di un uomo, di un cadavere; ma le palme squarciate dalle ferree punte non possono offrire eguale resistenza. Il corpo sarebbe caduto dalla croce.

Chiudo la parentesi e dichiaro subito, che non voglio dar colpa a Bernardino di avere rappresentato il Crocifisso in maniera poco naturale. Il sacro Sudario

1) Ho già detto a pag. 199, che fino al XII secolo si usò rappresentare il *Crocifisso* con le gambe non riunite e fermate alla croce con due chiodi.

– autentico o no – ha rimesso le cose al suo posto; ma ciò è avvenuto ai giorni nostri, ed era naturale che il Campi e i suoi colleghi, defunti anteriormente al XX secolo, si attenessero alla vecchia tradizione. Del resto il quadro del Campi dimostra che egli si preoccupava ben poco della storia biblica, seguendo pure in questo lo spirito del secolo suo. Invece delle Marie, egli pose nel quadro tre figure di sesso mascolino, che non entrano per niente nella scena della crocifissione. Quella inginocchiata potrebbe rappresentare il padre guardiano del monastero, da cui dipendeva la chiesa di Vigoreto; l'altra che vien subito dopo, ritengo sia il ritratto d'un religioso, e l'ultima – a destra – è pure un ritratto in abito del cinquecento. La tradizione dice che rappresenta lo stesso Bernardino Campi, e può darsi che sia vero; in ogni modo è certo che egli volle figurarvi un pittore, come dimostrano la piccola cassetta dei colori e i pennelli, che tiene nella mano destra.

Il Crocifisso è una immagine religiosamente ideale, dalle forme d'un naturalismo completo: i tre personaggi sembrano animati, ma nessuno cerchi nelle loro anime l'essenza della fede. Il monaco genuflesso, dalla posa tragica, dagli occhi arditi, dalle fiere linee del volto, pare che reciti una strofe eroica; quel candido sacerdote che vien dopo, mostra una bella testa giovanile – forse un po' troppo piccola – ma non dice proprio nulla. Il pittore figurato nel quadro è una meravigliosa riproduzione del vero, ma sembra che egli traversi la scena per combinazione, col pensiero e cogli occhi rivolti chissà dove.

L'*Assunta*, l'altra pala del Campi, non è più cosa sua; un restauratore l'ha rifatta quasi per intero, togliendole il suo carattere. Due Angeli sostengono le nubi candide come bioccoli di lana, su cui posano la Madonna e i Beati, circonfusi di luce. In alto, una schiera di Cherubini, un onda di testine ricciute. La Vergine è la figura meno bella: il fondo sarebbe superbo, se le immagini che vi campeggiano non mostrassero i segni molto visibili dell'insano *rimodernamento*. Fra il *Crocifisso* e l'*Assunta* la differenza è palese. Nel primo il colorito sobrio, lombardo del Campi, ha preso coi secoli una intonazione calda ed oscura, dando alla pala l'aspetto di un arazzo. Il disegno appare quindi più vigoroso e quasi incisivo. Nell'*Assunta* il colore è fresco e talvolta vivace, i contorni scompaiono, i panneggi si gonfiano e tondeggiano, ammassandosi in centinaia di pieghe manierate, che tradiscono l'aiuto del manichino. Difetti dovuti in parte al restauratore, s'intende, e forse il povero Campi non ci ha colpa nè peccato. Mi dicono che nel Museo di Cremona esiste un dipinto identico a questo. Se ciò è vero, potrebbe darsi che l'*Assunta* di Vigoreto fosse una copia della tela cremonese, eseguita da un qualche discepolo di Bernardino.

Chiese di santa Maria, s. Pietro, s. Martino e s. Rocco di Viadana

Santa Maria.

Questa chiesa parrocchiale fu eretta nel 1626, sulle rovine di un vecchio oratorio; il campanile disegnato da Nicola Parazzi - padre del benemerito fondatore del Museo viadanese - venne innalzato nel 1846, ma si vede tutt'ora mancante delle statue che dovevano ornarlo. La chiesa ha tre navate e dodici cappelle laterali; la sua architettura barocca non offre motivo di studio.

Fino al secolo XVIII si conservò nel presbiterio una grande tela del *Parmigianino* [1]: l'*Annunziata*. In quell'epoca, volendosi terminare la chiesa e mancando i denari, la fabbriceria ebbe l'infelice pensiero di vendere il dipinto al duca Farnese di Parma, che poi lo donò ai Borboni di Napoli. Fu collocato nella galleria reale, ove credo si trovi ancora. Ai visitatori di questa chiesa, i soliti ciceroni fanno vedere una buona tela rappresentante l'*Annunziata*, attribuendola senza rimorsi al *Parmigianino*. Può darsi che sia una copia, ma si noti che la tela di Viadana è a luce di giorno, mentre mi vien detto che nel quadro emigrato, la scena si svolgeva al modesto lume di un cero.

Nel tempio e in sagrestia vi sono sculture in legno della scuola viadanese. Il *Cristo morto*, che fino al 1789 si conservò nell'oratorio di s. Rocco, è una buona statua attribuita al Pinola, che fu l'anima della fortunata scuola. E anche le sculture del pulpito si dànno per sue, ma non si tratta di un'opera di getto, perchè il pergamo venne costruito dal Parazzi. Queste decorazioni in legno furon tolte da un vecchio armadio di casa Bedulli e con molto gusto distribuite nei riquadri del pulpito, che sembra creato per la chiesa.

L'organo rifulgente d'oro del Serassi di Bergamo (sec. XVIII), è un'opera

1) La eseguì nel 1528.

sontuosa di stile barocco; al medesimo periodo artistico appartiene l'ancona dorata e dipinta della sagrestia, adorna di piccole statue in legno di scuola viadanese. Si crede che i finissimi intagli e le altre sculture sieno opera del secentista Badalino, la cui virtuosità artistica risplende come un raggio di sole.

S. Pietro.

Vien detto che nella legnaja del parroco di questa chiesa si leggeva una iscrizione storica, da cui resultava che il primo tempio d'egual nome si costruì nel V secolo dell'era volgare. Un'altra leggenda contenuta in una lapide che si conserva ancora, dice che il tempio antichissimo fu ampliato da Matilde e poi distrutto da Federico Barbarossa. Tutto ciò non è confermato da nessun documento, e il Parazzi, passando dal campo astratto al concreto, suppose che la prima chiesa di s. Pietro fosse eretta dopo il mille. È un fatto, però, che negli scavi eseguiti intorno al sacro edificio, si scoprirono sculture e oggetti romani, quindi non è improbabile che le tradizioni raccontino il vero, come non è escluso che la prima chiesa - esistente, secondo la leggenda, nel V secolo - si dovesse alla trasformazione di un tempio pagano.

La nuova chiesa fu incominciata dall'architetto Giacomo Cantoni nel 1624 [1], ma in causa della peste ebbe termine dopo settantotto anni. L' edificio, conservato in modo esemplare, è maestoso, ma non offre esempi notevoli di buona architettura. Contiene però varie sculture in legno, della citata scuola viadanese. Noto subito un prospetto d'altare a intagli e trafori, la cui originalità di composizione e la ricchezza non eccessiva degli ornamenti, dimostrano il valore della scuola di Viadana, che nel periodo della decadenza seppe dar vita alla materia lignea, facendole dire la parola dell'arte. Noto pure due Angeli di squisita fattura posti ai lati del presbiterio, che si vogliono del Pinola; una graziosa cornice intagliata e dipinta, la cantoria e l'organo.

L'altare maggiore [2], nonostante la ricchezza dei marmi, mi riconfermò nel pensiero che l'arte rifulge maggiormente, quando accoppia la bellezza alla semplicità. Mi piacquero invece le due testine d'Angeli fuse in bronzo, che adornano il tabernacolo. Il baldacchino pensile è una creazione troppo sontuosa di Vittorio Savazzi, ma se teniamo conto che fu scolpito quando imperava la maniera barocca, si può dire senza adulazione postuma, che l'artista viadanese ci dette un'opera non comune.

1) L' incarico della fabbrica fu dato al Cantoni dal parroco della chiesa, il quale morì nel 1628. Non è dunque in quest' anno, come fu scritto, che la costruzione ebbe principio. Le date le tolsi dall' archivio della parrocchiale.

2) Apparteneva alla chiesa di s. Bartolomeo di Milano. Gli stucchi furono modellati nel 1768 dal Maggi di Brescia, che fece pur quelli adornanti l'altare del Crocifisso. V' impiegò tre anni.

Anche in questo tempio [1] esisteva una tela del *Parmigianino;* lo *Sposalizio di santa Caterina*, che *si dice perduto*. Noto per conto mio che un quadro del Mazzuola avente questo titolo, si trova nella galleria di Parma, e credo sia quello di Viadana. L' ipotesi non sembrerà cervellotica, considerando che il Farnese comprò l' *Annunziata* del *Parmigianino* esistente nella chiesa di santa Maria, che poi vedemmo esulare a Napoli. Da una chiesa all'altra è breve il passo, è non credo improbabile che i fabbriceri del s. Pietro, abbiano imitato i loro colleghi dell'altro tempio viadanese.

S. Martino.

La storia e l'architettura del tempio [2] non offrono motivo di esame: il Po e gli uomini, la furia delle onde e la venalità della gente di mano rapace, lo spogliarono. Per fortuna dell'arte vi restano due opere di valore: uno stendardo in seta di Jacopo da Bassano, e una grande tela a tempera del Cotignola.

Lo stendardo fu trovato in una soffitta, fra un monte di ciarpame; da una parte recava una pittura originale di Jacopo, dall'altra una orribile composizione a colori. Con molta pazienza e infinite cure si riuscì a distaccarla, rimettendo alla luce l'altro dipinto di Jacopo da Ponte detto da Bassano (1510 † 92), poichè lo stendardo era istoriato da ambo le parti. La preziosa opera di gusto bellinesco reca da un lato s. Nicola e santa Monica; nell'altro la Madonna del Consorzio, con varie figure preganti. Tenuto conto del luogo ove fu trovato lo stendardo, è facile immaginare che il suo stato di conservazione non è dei più ottimi, ma nè meno può dirsi dei più tristi. In ogni modo l'arte e la chiesa possono dichiararsi liete, di aver salvato questo documento pittorico.

Il Cotignola (1519) eseguì la sua grande opera per la chiesa di s. Giovanni in Portiolo, altra vittima del Po. Il tempio scomparve nella candida schiuma delle onde, ma il mirabile dipinto fu posto in salvo e donato alla chiesa di s. Martino. Rappresenta la *Madonna col piccolo Gesù* in trono e i ss. Giovan Battista, Sebastiano e Rocco. Noto e spiego subito un anacronismo: Giovanni Battista dovrebbe avere quasi la medesima età di Gesù, invece vi è figurato adulto. Ciò dipende dal fatto che s. Giovanni era il patrono della chiesa distrutta, e non si volle che fosse rappresentato fanciullo. Il s. Sebastiano è una delle figure più animate e vere del quadro, ma lo sorpassa in bellezza la stupenda immagine del Bambino, che sembra balzare dalla tela recando nel tempio la festosa giocondità

1) Notai inoltre uno stupendo paramento in quarto, in seta e in oro, del XVII secolo, conservatissimo. Un ostensorio d'argento di stile barocco e un magnifico trono del medesimo stile, completamente dorato.

2) La prima chiesa fu costruita nel 1442 e distrutta dal Po nel 1571. Dopo poco se ne edificò un'altra, dentro l'argine, aperta nel 1659, la quale fu atterrata nel 1751 per dare luogo a quella che si vede oggi. È di stile barocco, a una navata e quattro cappelle. Era ricca di sculture in legno del Bianchi, del Pinola e del Badalino, e possedeva magnifici paramenti.

infantile. Disegno e colore si uniscono e si fondono con soave armonia, formando un'opera d'arte completa e personale, una delle migliori che io vidi nella regione mantovana.

S. Rocco.

Fra le costruzioni originali occorre classificare questo tempio, che per la struttura e in grazia degli ornamenti leziosi di stile roccocò, assume l'aspetto di un piccolo teatro. Le cappelle, il presbiterio e l'ingresso - come vedemmo nella chiesa di Carbonarola - formano la croce, ma si può dire che la sua pianta è elittica. Sopra questa sala da concerti, trasformata in chiesa per distrazione dell'architetto, si slancia la vòlta o catino, decorato nei pennacchi. Ripeto che il s. Rocco è una costruzione originale e strana per un tempio; originalità e stranezza superate a Mantova nell'oratorio dei Cavalieri di Malta [1] ancora visibile, quando il negoziante di legna e carbone che vi tiene rivendita, non è soverchiamente provvisto di merce.

L'attuale chiesa di s. Rocco fu costruita in quattordici anni (1741-55) dal Bibbiena - come vuole la tradizione - o, secondo il Parazzi, dall'architetto viadanese Antonio Maggi. Credo che abbian ragione l'una e l'altro, non essendo difficile che Antonio Maggi creasse la sua chiesa, avendo dinanzi agli occhi un qualche teatro dei Bibbiena.

1) Vedere nello specchio riassuntivo.

Chiesa parrocchiale di Pozzolo

Andando a Pozzolo per la via di Mantova [1] o scendendo dalle graziose colline di Volta, è un continuo succedersi di verdi praterie, di terre feconde, di densi vigneti. Pozzolo è il centro di tutta questa gagliarda vegetazione alimentata dal Mincio, che non ancora trovò quella lama

« ... nella qual si distende e la impaluda
E suol di state talora esser grama ».

Arazzi.

La chiesa parrocchiale di Pozzolo possedeva una stupenda collezione di arazzi. La leggenda dice che appartennero al vescovo di Mantova Giambattista dei conti Pergen (1770-1807), viennese, già canonico della Cattedrale di Olmiitz. Alla sua morte gli eredi misero in vendita quelle stoffe istoriate senza conoscerne il valore, e il sacerdote Giovanni Mogli, arciprete di Pozzolo, le comprò come paramenti qualsiasi donandole alla chiesa. Siccome dovevan servire a decorarla

1) Su questa via si trova il Bosco Fontana, ove esistè un Eremitaggio del quale occorre che io parli. Venne fondato nel 1633 dal duca Carlo di Nevers in grazia di un sogno; lo ufficiarono i Camaldolesi. Ne fu architetto Nicolò Subregondi, il cui nome giunse a noi perchè seppe creare un'opera degna di lode. — Dopo ciò, lascio la parola al *Fioretto delle cronache*, che ci dirà cose interessanti : — « Il Duca Carlo si ammalò (1637) ne' primi giorni di settembre d' una semplice terzana, che non dava verun timore alli Medici : Egli però che stava preparato a ben morire, fece il suo Testamento, lasciando Erede de' suoi stati il nipotino Principe Carlo, sotto la Reggenza della Principessa Maria sua Madre, e dispose d'esser seppellito nella Chiesa degli Eremiti Camaldolesi, da lui fabbricata nel Bosco della Fontana. Cibavasi la notte delli 21 settembre, venendo li 22 in Martedì, e bevendo un Brodetto, rimase colpito da una Sincope, la quale verso le ore 3 lo privò di vita, non senza sospetto di veleno. Stette sopra terra imbalsamato due giorni, poi processionalmente fu portato nel detto Eremo, accompagnato da tutti i Religiosi Francescani, e dalla Confraternita di Santa Croce, con Torcia accesa in mano, e la strada da Mantova fino alla Chiesa dell' Eremo era tutta illuminata con Pani di Sevo, e Torce nere a vento. V'andarono tutti li Cavalieri di Corte e le Carrozze vestite (?) da Scoruccio, le Guardie degli Arcieri, e Svizzeri a piedi, e due compagnie di Soldati a Cavallo; e dopo le solenni Esequie, fu seppellito in quella medesima Urna di marmo rozzo, che senz' alcuna inscrizione, ne memoria egli stesso si era fatta fare sotto d' una Scala dirimpetto alla Sagrestia ; ma gli eremiti vi alzarono un Deposito al di fuori nella Cappella dell' Immaculata Concezione, col suo Busto al naturale. Lasciò per Testamento a quest' Eremo l' annua Entrata di mille Ducatoni d' Argento, e nel suo Codicillo lasciò loro anche l'Ampolla della Reliquia del Sangue di Gesucristo, che conservasi nel Reliquiario di Santa Barbara; ma la Duchessa Reggente (la nuora, che il Duca voleva sposare per aver nuovi eredi), non volendo privarsene, la commutò col Corpo di Sant'Aurelia Vergine, e Martire : comandò anche, che fosse terminata la fabbrica del Palazzo già mezzo alzato entro il Recinto dell'Eremo, per comodo de' Principi, ma anche questa restò imperfetta ». —

nei giorni di gran festa, e non era possibile distenderli sulle mura del tempio senza coprire qualche cosa, il Mogli - che Dio lo perdoni! - tagliò e sfondò la maggior parte degli arazzi (si crede che fossero sedici), perchè facessero da cornici al pulpito, alle porte, ai quadri. I pezzi avanzati e le magnifiche fascie chiudenti il campo degli arazzi, subirono altri tagli e cuciture per essere trasformati in piccoli tappeti da terra!

Io vidi quella strage con raccapriccio, con una stretta al cuore, perchè non è possibile supporre che la ignoranza artistica spinga a consumare freddamente, con la massima compiacenza, tali incredibili delitti. Se Dio vuole tutto non è perduto: sei arazzi sono ancora intatti e alcuni altri si potrebbero rimettere insieme, affidandoli ad un artista abile e coscienzioso. [1]

Sono tutti del medesimo stile barocco e di eguale fattura e non è improbabile che provengano dalla famosa arazzeria francese dei *gobelins*. Non li ritengo posteriori al primo quarto del secolo XVIII. Trovai notevoli la vivacità del colorito e la naturalezza delle frutta e dei fiori rappresentati negli oscuri fascioni, che racchiudono gli arazzi; in cui, sopra un fondo di paese o di bosco dal fogliame verde carico, emergono piccole figure (come si riscontra nei *gobelins*) di soggetto pagano. Son guerrieri, donne che recano o spargono fiori e frutta, e Dei dell'Olimpo, fra i quali Mercurio ed Apollo.

Un altro piccolo arazzo che serve da tappeto ad una tavola, e prima forse decorò un altare, avrebbe bisogno di restauro e di migliore conservazione. Il Braghirolli lo ritenne operato al principio del cinquecento ed io sono del suo parere. I danni subiti dall'interessante drappo si notano più che altro nel colorito, la cui vivacità è scomparsa. Sul fondo verde si svolge una leggiadra fioritura di ornati, dai riflessi d'oro e d'argento, le cui tracce sono appena visibili; nel mezzo, in un ovale, son rappresentati i simboli della Passione; l'arazzo è chiuso da una bella fascia, che nei lati minori posa sopra due lesene.

Non è troppo facile trovare un tempio che possegga tal copia di arazzi; è quindi da ritenersi sicuro che un pellegrinaggio artistico si avvierà verso il grazioso paesello, il quale non conosce ancora i tesori d'arte da esso conservati. Volere o no, un solo *gobelin* costa oggi una quindicina di migliaia di lire, perciò la chiesa di Pozzolo ha tra le sue mura una bella ricchezza. Questo patrimonio d'arte aumenterebbe di valore e d'importanza, se il mio consiglio di ricomporre gli arazzi tagliati a striscie, fosse seguito; se al fianco della chiesa si costruisse una modesta ma ben riparata galleria, ove tenere esposti gli stupendi drappi istoriati, i sontuosi paramenti e le altre opere d'arte contenute nel tempio. Trovai il parroco e i fabbriceri animati dal desiderio di fare, ed io mi auguro di vederli all' opera. Concorra il Municipio, concorrano i ricchi, aiutino i fedeli la bella iniziativa, che recando vantaggio all'arte darà lustro al paese loro.

1) Anche per questo lavoro ripeto il nome del bravo arazziere fiorentino Giuseppe Salvadori, del quale parlai a pagine 161, 250.

Paramenti e sculture.

La chiesa è ricchissima di meravigliosi e sontuosi paramenti, fra i quali ve ne sono alcuni che al valore materiale, aggiungono quello dell'antichità. Son pianete e stole di serici drappi intessuti d'oro e d'argento, ma primeggiano le stoffe di pura seta dalle deliziose e luminose decorazioni. Notai un paramento originalissimo a fiori e frutta, con uccelli variopinti, il cui tessuto è un miracolo di tecnica. Anche questi drappi devon certo provenire dalla vendita del vescovo Pergen, altrimenti non si spiegherebbe come sia profusa tale ricchezza, nel tempio assai modesto di un piccolo paese.

Nel tesoro della chiesa vidi pure preziosi lavori di gioielleria e un bel crocifisso ricco di pietre rare. Nell'orto attiguo alla canonica, sotto un pergolato, ebbi a scoprire una *Madonna col Bambino* in marmo, di fattura assai rozza, che mi parve seguire la maniera degli artisti mantovani, vissuti sulla fine del trecento. È un documento d'arte, e non trovo giustificato che si tenga a far compagnia ai cavoli e alle zucche.

Chiesa parrocchiale, Oratorio di s. Lorenzo di Guidizzolo.

Chiesa parrocchiale.

Alle falde della montagnola su cui si eleva Cavriana, nera e turrita, è disteso in linea retta il paese di Guidizzolo. La chiesa sorge fuori del centro in una piazza alberata, formante un maestoso pronao naturale dei più igienici. Per quanto riguarda l'arte cristiana non vi è niente di notevole, ma nella soffitta della canonica mi fu dato scoprire fra la polvere un busto in marmo rappresentante un Gonzaga; opera assai fine, che vedrei volentieri nel Museo di Mantova, poichè mentre abbondano i ritratti dipinti dei vari marchesi e duchi della famiglia medesima, scarseggiano le figure scolpite. Vidi che il busto è lavorato bene, ma non potei esaminarlo come avrei voluto, per cagione del luogo e dello stato in cui si trovava.

Oratorio di s. Lorenzo.

Distante un mezzo chilometro da Guidizzolo, nel folto degli alberi, si nasconde l'oratorio di s. Lorenzo. Il bosco che lo circonda gli dà un aspetto pagano; i ruderi su cui si dice eretto, fanno pensare alle costruzioni dei templi dedicati agli Dei gentili; quindi la ipotesi del Portioli [1], che la chiesa rappresenti la trasformazione di un tempio romano, probabilmente dedicato a Diana, ha qualche fondamento di vero. Egli soggiunge: « La chiesa occupa il centro di un rialzo « artificiale di terreno, il di cui estremo avvallamento è cinto da fosso, il che ci « dà la prova che vi era un fortilizio. Lasciando ogni congettura, è certo che il « luogo era abitato da remotissimi secoli, poichè non è che il fondo di una ter- « ramara, e lo fu fino a pochi secoli sono, e la presenza della chiesa e della cinta, « ce ne danno la prova ».

1) Portioli. *Le chiese dipinte del Mantovano.* Anno 1884.

Da quando il Portioli vide la chiesa a oggi, è passata molta acqua nei fiumi, e infiniti fiammiferi si strusciarono sugli affreschi dai fedeli paesani, onde riaccendere le pipe annerite. I segni vi sono palesi e s'intrecciano con le firme e i pensieri dei soliti sciocchi. L'architettura del tempio, in causa dei molti restauri, si può chiamare indefinibile. La porta di fianco è di stile ogivale; sulla facciata si vede una finestra ad arco tondo, con modesta cornice e mensole in terracotta, che ricordano lo stile lombardo. Può darsi che la fabbrica del tempio rimonti al duecento - e ne offrirebbe un indizio anche il soffitto in legno - ma in ogni modo è certo che la sua architettura fu meno che mediocre.

Le pitture votive della chiesa, racchiuse nei soliti riquadri, appartengono al secolo XVI e qualcuna al XVII, come si rileva dalle iscrizioni [1]. Mi affretto a dire che esse costituiscono un documento storico, ma valgono pochissimo. Abbiamo una schiera di Santi isolati e non tutti protettori della peste, cosicchè è da ritenere che la chiesa fu eretta per devozione, e non per l'interessato fervore che sbocciava dopo la pestilenza. Anche gli affreschi del s. Lorenzo furono eseguiti da artisti molto in ritardo e di poca abilità, però questi dipinti non meritavano di essere tenuti così male. Il colore è scomparso, le immagini si mostrano graffiate, sfregiate, irriconoscibili. Anche la chiesa si trova nel più completo abbandono... ma il bosco è sonante, il cielo è pieno di voli, l'ombra invita al riposo e alla poesia. Se nei secoli lontani esistè nel luogo medesimo il tempio pagano, credo che i sacerdoti gentili vi debbano aver trascorsa felicemente la vita.

1) Il Portioli, parlando di questo oratorio, prese una terribile cantonata. Riportò le iscrizioni che accompagnano gli affreschi (le quali vanno dal cinquecento al 1671), e stampò che i medesimi furono operati nel XV secolo.

Chiesa parrocchiale e Pieve di Cavriana

Mi avevano suggerito di recarmi nella sana e ridente borgata di Cavriana -- che nel medioevo e più tardi fece pompa de' suoi merlati e inespugnabili torrioni - ove si trovano alcune opere d' arte di valore. Vi andai anticipando col pensiero il godimento estetico; e mentre salivo la verdeggiante collina coltivata a vigneti, e la massa livida del diruto, imponente castello, s' incendiava agli ultimi raggi del sole, pensavo ai soldati di Francia che a Solferino ci dettero il bacio fraterno, che nelle balze di Cavriana e fra le mura ospitali, dormirono vittoriosi [1].

Le informazioni avute eran giustissime. Cavriana conserva varie opere d'arte e molte più ne avrebbe, se la venalità e l' indifferenza non si fossero date la mano, per diminuire il patrimonio artistico accumulato dagli avi. Visitai subito tre affreschi attribuiti ad Andrea Mantegna. La *Vergine,* quasi scomparsa, dipinta sull'esterno della casa Ballini: la *Madonna, s. Rocco* e *s. Sebastiano,* opera pregevolissima affrescata nell'unica camera d'una casuccia colonica, di proprietà del signor Feretti-Mussoli. È dietro una porta, il cui paletto ha lasciato la sua impronta nel centro del quadro. Vidi infine un'altra *Madonna* con sant'Antonio e s. Rocco, nel granaio del signor Gabusi [2].

Da quanto mi resulta, Andrea Mantegna non fu mai a Cavriana, ma vi abitò suo figlio Lodovico, come rilevasi da una sua lettera del 16 gennaio 1502 diretta al marchese Francesco, in cui dà conto del *figliolo che fu de maestro Luca* [3]. Ritengo, da ciò, che i dipinti esaminati sieno suoi, anche per la ragione principalissima dello stile. In nessuna parte del Mantovano vidi opere di eguale maniera

1) Napoleone ospitò in casa del forte vegliardo comm. Pastore, il cui palazzo fu dei Gonzaga. Il perfetto gentiluomo è Sindaco di Cavriana.

2) Altri affreschi del 600 vi sono alla porta Ferrari, alla fontana e alla casa Cajola di Campagnolo e a Bande. Quest'ultimi furono rovinati dai restauri. Nell'oratorio delle Porte si conserva la *Madonna* che esisteva prima del 1518, all'entrata del paese. Fu bestialmente ritoccata; a s. Cassiano (o Casciano?) vi sono affreschi sul muro della corte e lungo la scala dell'ex convento degli Eremitani, di epoca anteriore al 1676.

3) Anche Luca Fancelli nel 1489 dimorava a Cavriana. In quell'epoca ebbe ordine di ritornare a Mantova, onde finire la sepoltura della marchesa Barbara di Brandelburgo. Riporto il documento: - « 1489, 15 marzo; Marmirolo. Francesco Gonzaga (succeduto a Lodovico) al Vicario di Cavriana: - Vogliamo che tu faccia comandamento a maestro Luca tagliapietre debba andare subito a Mantova a fornire la sepoltura della illustrissima *quondam Barbara* nostra avola ».

e di simile valore, che non si possono confondere con la folla delle figure votive dalle pose rigide, dai colori naturali, dalle carni rosso mattone. Noi sappiamo che i figli di Andrea non erano aquile, ma pur tuttavia non è facile scambiare le opere loro con quelle degli artisti indigeni, che in pieno cinquecento brancolavano ancora nelle tenebre medievali.

Non ritengo che Lodovico siasi recato a Cavriana per eseguire alcune pitture votive in case private; egli vi deve aver compiuta qualche opera di maggior pregio ed entità. Con questo pensiero cercai ma non trovai niente; però, col valido aiuto dell'arciprete di Cavriana don Cesare Pedrini - un colto sacerdote, benemerito dell'arte - venni a sapere che l'oratorio della Disciplina [1], distrutto nel passato secolo, era in parte affrescato. Posseggo un frammento di quei dipinti in cui si vedono i volti della *Madonna* e del *Bambino*, che nella durezza dei contorni ricordano la scuola di Andrea. Per ciò non è difficile supporre che Lodovico abbia lavorato in tale oratorio, e forse le pitture di cui era adorno si dovevano interamente a lui.

Chiesa parrocchiale.

Nel 1400 fu eretta la prima chiesa parrocchiale di Cavriana, che ebbe vita fino al XVIII secolo. Nel 1716 si riempì di materiali fino al tetto, e sopra la grande massicciata si gettarono i fondamenti del nuovo tempio, nel quale vennero spese novantasei mila lire senza contare le opere di decorazione. Il disegno si deve all'architetto Giovanni Maria Borsotti, un barocchista che esce dalla folla infinita delle mediocrità.

Fra' Callisto Piazza da Lecco (avanti il 1500 † 61) l'operoso allievo del Romanino, nel 1512 [2] dipinse per la chiesa di s. Sebastiano un magnifico trittico in tavola, che per molti anni fu creduto opera della scuola raffaellesca, mentre il colorito doveva far comprendere che proveniva da quella veneziana. Napoleone I lo trovò bello e pensò di mandarlo a Parigi, ma in grazia della sua fragilità restò a Cavriana, ove oggi decora la chiesa parrocchiale. Nel centro del trittico è la Vergine, nei due scomparti laterali son rappresentati i ss. Rocco e Sebastiano. Come abbiamo visto le tre figure votive furono dipinte per commissione del Comune, perciò non è improbabile che significhino il devoto ringraziamento della cittadinanza salvata dalla peste. Altre piccole immagini eran dipinte nella cimasa,

1) A scanso di equivoci, ricordo che l'oratorio della Disciplina fu eretto nel 1654 *sopra una chiesa già esistente.* Si tratta quindi di una ricostruzione o rimodernamento e non è improbabile che le mura dipinte, o parte di esse, si fossero conservate. Del resto, il frammento che io conservo è di maniera molto anteriore al seicento.

2) Il nome del pittore e questa data resultano dai documenti dell'Archivio parrocchiale e dalla iscrizione che era sul trittico: *Comunis Capriana decus MDXII.* Me ne informò il gentile parroco. Da questo si deduce che il Piazza non nacque nel 1500, come è notato in alcune opere d'arte, ma assai prima, altrimenti non avrebbe potuto compiere questo dipinto d'indiscutibile valore all'età di *dodici anni.* Un'altra nota: qualcuno fa nascere il Piazza a Lecco, ma nell'Archivio citato è scritto *da Lodi.* Forse si errò perchè il nostro visse lungo tempo in quest'ultima città, lasciandovi molte opere.

i cui frammenti si conservano in una stanza attigua al tempio; la deliziosa opera in cui si manifesta intera la personalità dell'artista, la vidi ben conservata. È deplorevole, però, che siasi tolta la cimasa.

Il grande *Cenacolo* è attribuito al *Brusasorci* forte pittore cinquecentista, mentre dalle note dell'Archivio resulterebbe che il quadro fu dipinto nel 1750. Sorpasso sulle opere barocche [1] per esaminare una delle più notevoli sculture antiche esistenti nel Mantovano. È un altorilievo in marmo rappresentante la *Vergine* (o forse un'altra sacra immagine) adorata da una turba di fedeli. La scultura ha del quattrocento [2], ma ricorda le opere dei primitivi e fors'anche le composizioni che si vedono nei capitelli del palazzo ducale a Venezia. Il soggetto, invece, ci riporta col pensiero al bassorilievo della demolita chiesa di sant'Antonio a Mantova, che noi vedemmo murato in un altare del Duomo. Anche qui l' artista, volendo dimostrare con un mezzo pratico e chiaro, la differenza fra le persone divine e l'uomo, dette alla Madonna proporzioni colossali al confronto dei devoti, come vedemmo già nel bassorilievo di sant'Antonio.

L'interessante scultura si trova in un magazzino. Starebbe molto bene nel presbiterio, in faccia al trittico del Piazza. L'arte fanciulla, il cui pregio maggiore consiste nella ingenuità della tecnica, aumenterebbe di grazia accanto all'opera luminosa del secolo d'oro.

La Pieve (Antica chiesa parrocchiale).

Sorge isolata e nera sopra una collina che domina il verde piano lombardo. Fu eretta nel 1110 e forse sulle rovine di un vetusto oratorio, poichè la storia ci dice che i paesani di Cavriana fin dal 120 dell'Era Volgare, avevano abbracciato la religione di Cristo. In quell'anno, infatti, come asseriscono gli storici della regione, *Angelo et Alexandro fratelli di Cavriana* vennero martirizzati insieme ad un Agenore di Mantova. La ridente collina su cui si eleva la Pieve, fu certo abitata anche in tempi più remoti, per il fatto che essa forma il primo elevamento di terra dell'immenso piano, e lo domina e lo spia, offrendo sicuri mezzi difensivi. Ma pure escludendo questo argomento, la dimostrazione che la collina fu abitata nei tempi del paganesimo, l'abbiamo nelle due vaste necropoli ivi scoperte, negli utensili di terra, nelle armi di pietra, di ferro e di bronzo che si

1) Condenso in una nota ciò che merita ricordo. Scotti il giovane da Como dipinse nel 1760 la pala di sant'*Anselmo;* il baldacchino intagliato che ricopre l'altar maggiore, venne scolpito nel 1782 dal veronese Pietro Bonomi e costò 9744 lire; il baldacchino da processione - fatto per la basilica di sant'Ambrogio di Milano - in raso fiammante e oro, fu ceduto a questa chiesa per una somma (lire 7900) inferiore al suo prezzo. L'altar maggiore e la balaustra (costarono tredici mila lire) sono opera di Carlo Maria Bellina (1725); gli stucchi della chiesa furono modellati da Carlo Costa nel 1719, per il prezzo di lire dieci mila. Vi sono pure dei pregevoli lavori in ferro battuto (cancelli, candelabri, inferriate ecc.), eseguiti da Andrea Benedetti.

2) Questa data si rileva dall'Archivio parrocchiale. Il nome dello scultore è ignoto.

trovarono sul colle. Noto pure una tegola romana - murata sulla cappella di s. Giacinto - in cui sono tracciate alcune lettere e cifre, che voglion dire: *Maria Nostra Domini anno MCX* (1110).

La Pieve era tutta dipinta, ma i vandalici *restauri* del 1676, l'aggiunta del coro, le lesene e cornici che si costruirono nell'interno e l'incendio doloso del 1800, rovinarono ogni cosa. Il parroco d. Pedrini, nell'inverno del 1901 tolse con infinita pazienza il vecchio intonaco e demolì alcuni pezzi di muratura, rimettendo alla luce tre immagini di Santi nella parete destra della chiesa, e varie altre figure - comprese due teste del Nazzareno - nelle antiche cappelline laterali, soppresse nel XVII secolo per dare luogo alla sagrestia. Gli affreschi son di varie epoche e non rassomigliano i moltissimi che vedemmo nelle altre chiese del Mantovano. In questi, i pittori mostrano la loro personalità, e l'arte si afferma più sincera, gentile ed ingenua. Sul vecchio intonaco riscontrai le tracce appena visibili di alcuni dipinti che rimontano al XII secolo; gli affreschi dell'interno non mi sembrano posteriori al XIV.

Due grandi e spaventevoli quadri sciupano la povera chiesuola, così piena di memorie, così strettamente legata alle vicende storiche di Cavriana; ma le cornici [1] che li racchiudono hanno merito non comune. Sono in legno scolpite a finissimi ornamenti dorati del secolo XVI, con teste di Angeli dipinte a colori naturali. Non vidi in tutto il Mantovano due opere altrettanto leggiadre, ed è un peccato che esse debbano contenere quelle infamie pittoriche, la cui visione è capace d'incutere ribrezzo ad un cosacco del Don.

1) Un' altra bellissima esisteva nella parrocchiale di Cavriana. La fabbriceria anteriore a questa la vendè senza chiedere il permesso a nessuno; il nuovo parroco ricorse alle autorità... che nemmeno risposero.

L'Ossario di Solferino

« Dovunque il guardo tuo raccogli in questa
Faticata di glorie e di sventure
Terra latina, se dei padri care
A te negli anni floridi l'eterne
Pagine furo, e l'idioma, e l'arte,
Sorge un ricordo.... »

(*Aleardi*).

E sorge sull'alto colle di Solferino la diruta rocca, che fedelmente spia [1] l'immenso piano, e guarda l'infausta torre di Custoza e la distesa delle terre fiorenti [2], ove Emanuele roteò la spada vittoriosa sui battaglioni rovesciati degli Absburgo.

Nella verde plaga di Solferino, sopra questi campi in cui l'aratro indugia fra i cumuli delle ossa umane, si compierono i destini della patria. La torre che vide il Barbarossa, spiò le sorti della battaglia redentrice, udì le grida: *Italia e Francia, avanti!...* mentre i vessilli dai tristi colori, cadevano insanguinati nella polvere.

Sul colle sventola il tricolore francese: la nostra bandiera risponde da San Martino al saluto augurale. Il terzo Napoleone spinge l'ardente cavallo sopra il ridotto sbarrato di morti, « lungo il viale delle more e delle vite allacciate - scrive « Meissonier [3] - sotto la cui protezione i nostri piccoli soldati avevano scavalcato « l'altura e ritrovato nella linea dei cadaveri il segno della loro rapida marcia. « La cannonata brontola ancora; ma i soldati si coricano per terra - ». Riposano dopo la vittoria, mentre migliaia di fratelli dormono l'eterno sonno. - « Triste « spettacolo!.... triste spettacolo, quello dei feriti, gli uni irrigidentisi nel dolore, « gli altri abbandonantisi alle lacrime, vincitori e vinti disarmati dalla sofferenza « e spiranti vicini, quasi l'uno nelle braccia dell'altro! Ovunque armi spezzate, « membra sparse, pozze di sangue ove i cavalli scivolano.... molti cadaveri eran « già spogliati.... ve n'era uno denudato fino alla cintola: un torso antico. Un

1) Si chiama la *Spia d'Italia*.
2) Dall'altura si scorgono s. Martino e Custoza.
3) *Ricordi e colloqui*. Milano, tipografia del *Corriere della Sera*, 1898. Pag. 38.

« tempo [1] si sapeva morire : oggi la vita umana è divenuta sacra : da questo sen-
« timento rampollano tutte le ignavie ».

L'ossario di Solferino, che si erge di fronte alla rocca vetusta, riepiloga tristamente la gloriosa giornata : è il simbolo della pace... nella tomba.

ALLE INDISTINTE RELIQUIE
DATE CORONE - DITE PAROLE PIE
NEMICI IN BATTAGLIA
FRATELLI NELLA PACE DEL SEPOLCRO
RIPOSANO INSIEME 2)

Fra queste mura biancheggianti di ossa, che le vuote occhiaie dei teschi punteggiano di nero, si ama con più fervore la patria : si maledisce maggiormente la guerra. Quante madri, quante spose avranno cercato invano tra le macàbre decorazioni, le ossa del figlio, del marito... ma quante labbra benedicono l'enorme sacrifizio, l' immane olocausto alla patria irredenta !

L'ombra cala nel tempio glorioso, le lontane torri rosseggiano ancora per un istante all'ultimo guizzo di luce del sanguigno tramonto, e poi vaniscono nella cerulea nebbia che s' innalza e le avvolge. Un silenzio sepolcrale domina la pianura di Solferino, mentre la campana dell'aerea parrocchia lancia nell'azzurro la squilla dell'Ave.

« Un oblio lene de la faticosa
Vita; un pensoso sospirar quiete,
Una soave volontà di pianto
L'anima invade.

Taccion le fiere e gli uomini e le cose
Roseo 'l tramonto ne l'azzurro sfuma,
Mormoran gli alti vertici ondeggianti
Ave Maria »

(Carducci).

1) Opera citata pag. 94.
2) L'epigrafe latina - dettata nel 1900 da un professore dell' Università di Padova, dice: *Indiscretis reliquiis-date serta, dicite pia verba - hostes in acie - fratres in pace sepulcri - una quiescunt.*

Chiesa parrocchiale di Medole

Dopo Solferino, sulla via di Castiglione delle Stiviere, si trova la grossa borgata di Medole, che fu resa forte dai Gonzaga (1404), e poi subì le sorti di Mantova e la dominazione austriaca. Conserva una vecchia torre quadrata chiusa nei tre lati esterni; la faccia scoperta, prospettante l'antico borgo, mostra le forti travature e i sostegni trasversali. Secondo la leggenda, il torrione fu costruito a quel modo per corrispondere con altra rocca gonzaghesca, usando i segnali ottici; e può darsi che la tradizione affermi il vero, perchè la visibile ossatura in legname del lato scoperto, dimostra che la torre fu costruita con tre sole facce.

La chiesa parrocchiale proviene dall'antichissima Pieve, in cui forse si adunarono segretamente i primi Cristiani della plaga medolese. Il tempio attuale è grandioso e vi si accede per un'ampia e bella scalinata; esso non conserva nessun ricordo architettonico della remota origine sua. Forse la parte inferiore della pila battesimale, decorata con finissimo gusto, costituisce l'ultimo avanzo della Pieve distrutta.

Il quadro del Vecellio.

Fin dal secolo XVI, il coro della chiesa era ricco di una grande tela [1] attribuita a Tiziano Vecelli, che i forti medolesi conservano con devozione ed orgoglio. Quando sul finire del settecento imperversò nel Mantovano la bufera napoleonica, i cittadini di Medole, temendo a ragione di perdere il prezioso dipinto, lo chiusero entro una tomba sotterranea. Le interessate ricerche dei napoleonidi trovarono un ostacolo insormontabile nella segretezza dei cittadini, e il quadro restò al sicuro per otto anni nella tomba provvidenziale.

Però, i previdenti cittadini che intesero di salvare dalle unghie francesi il loro artistico tesoro, non pensarono che piegando un dipinto e tenendolo per

1) Misura metri 2,76 X 1,98.

lunghi anni esposto all' umidità, si condanna alla distruzione; e fu un vero miracolo che la tela, rivedendo la luce, mostrasse ancora larghe tracce della sua bellezza. Il deperimento del quadro, la crosta della pittura che si distaccava in piccole schegge lungo le pieghe della tela, e la muffa verdognola offuscante il colore, impensierirono i Medolesi. Per fortuna dell'arte, il Comune, il clero e i ricchi signori paesani si unirono in comitato, deliberando concordi di commettere il restauro del quadro al pittore Paolo Fabris, a cui era affidata la conservazione del palazzo ducale di Venezia.

Il Fabris - secondo me - cadde nel difetto tanto comune ai restauratori della vecchia maniera: in quello di non attenersi ad un' opera semplice e durevole di conservazione, ma di estendere i ritocchi, oltrepassando i giusti limiti assegnati dall'arte. Il Beltrame [1] lodò l'opera del troppo fecondo restauratore, ma io gli contrappongo un severo giudizio dell'Hayez, che vedendo in compagnia del pittore Domenico Pesenti [2] la tela di Medole, ed osservando il candido manto che ricuopre in parte la figura del Nazzareno, ebbe a giudicarlo buon lavoro... del Fabris. Questa lode brucia come un ferro rovente, perchè il restauratore non deve falsare la tecnica del dipinto affidatogli, e sostituire il nuovo al vecchio: non deve rendere palese la sua maniera, ma attenersi col massimo scrupolo a quelle pratiche, che fruttano la conservazione di un dipinto e ne rispettano l'essenza.

Vidi la tela di recente. Le figure son di nuovo offuscate, la posizione del quadro è molto infelice, il suo deperimento continua. Sarebbe opportuno che i cittadini di Medole - a ragione gelosissimi di quel tesoro - ascoltassero il consiglio degli uomini di profonda esperienza artistica. Ma pensino ai cattivi passi: ricordino che per salvare il capolavoro di Leonardo - il *Cenacolo* - si è chiesto pure l'aiuto della chimica, studiando da ogni lato la difficile questione del suo restauro: pensino che una scelta poco avveduta, potrebbe fruttare la trasformazione completa del dipinto.

Quest'opera è veramente del Vecellio? domanderanno i lettori. Vediamo un po'. La tradizione ancora viva in paese - ed io l'appresi dal venerando dottore Francesco Ceni - dice che Tiziano, volendo rimettersi in salute, si recò a Medole presso il nipote parroco della chiesa, ove restò alcun tempo. Ricevuto con fraterna e festevole accoglienza dai cittadini fieri di ospitarlo, il vegliardo volle dare ai Medolesi un alto segno del suo affetto, della riconoscenza che nutriva nell'animo buono, per le cure prodigategli durante la leggiera infermità. A tale scopo dipingeva e donava al Comune la tela conservata nel tempio, accompagnandola con una sua lettera che andò perduta.

Il nobile dottore Francesco Ceni, gagliardo ancora nella tarda età, mi ripetè di avere appreso dal suo avo paterno, che l'autografo del Tiziano fu da questi

---

1) Vedere in bibliografia la sua memoria.

2) Del Pesenti vidi dei magnifici interni, uno dei quali ottenne la medaglia d' oro a Parigi. Nacque a Medole, si educò a Firenze, vive ed opera a Mantova.

e da altri veduto e letto nell'Archivio del Comune. Più tardi, nonostante le minuziose ricerche, riuscì impossibile rintracciarlo.

In favore della autenticità del quadro scrissero il Braghirolli [1], il Beltrame [2], e il Casnighi [3]; i professori della I. R. Accademia veneziana di belle arti, dichiararono che il dipinto della chiesa di Medole, è indubbiamente opera del Tiziano [4]. Tutto ciò potrebbe bastare, ma ci sono altre notizie storiche che avvalorano la tradizione. I lettori pazienti abbiano la bontà di seguirmi nelle nuove ricerche.

Nel 1531 il duca Federico Gonzaga, cedendo al desiderio espressogli dal Vecellio, concesse al figlio suo Pomponio [5] il beneficio annesso alla chiesa parrocchiale di santa Maria in Medole. Il figlio di Tiziano aveva appena sei anni e pur tuttavia ottenne la rendita e le relative Bolle, col solo obbligo di pagare un assegno annuo di venticinque ducati al sacerdote che doveva rappresentarlo. Ci volevano ancora degli anni perchè il giovanetto Pomponio potesse entrare regolarmente in possesso della chiesa, e ciò seccava il Vecellio, che avrebbe voluto far crescere il suo figliolo da un momento all'altro, per levarsi l'obbligo dell'annua pensione.

Era questo, per il Tiziano, un tasto doloroso, ed egli lo faceva vibrare spesso perchè la eco giungesse alle orecchie del Gonzaga. Il 6 aprile 1537, rispondendo al duca che gli aveva fatto domandare a qual punto si trovassero i ritratti degli imperatori romani, a lui commessi, diceva in fine: - « ... spero dover fare di sorte « che V. Ex^ia resti di me servita, alla quale quanto prima fusse comodo de libe- « rarmi il beneficio de la pensione la mi farebbe la maggior mercede et gratia « del mondo a farlo che oltre il danno che ne ho de li dinari che pago ogn'anno, « me ne siegue ancho non poco fastidio et disturbo per causa de le persone con « le quale io son impazzato da le cui mani solo V. Ex.^la mi po liberare [6] ».

Al principio di agosto dell'anno medesimo, i quadri non erano ancora finiti, perciò Federico scrisse all'Agnelli, suo ambasciatore a Venezia, dicendogli: - « Vo- « lemo che intendiate da M. Ticiano in qual termine si trovano gli nostri quadri « d'Imperatori et lo sollecitate a fornirgli, perchè noi siamo in un desiderio il « maggior del mondo, et gli direti che havemo aparechiato di dargli l'equivalente « della pensione che egli paga del beneficio di Medolo ogni volta che gli quadri « sieno forniti del tutto.... [7] »

Dopo un altro mese l'Agnelli scrive a Federico, dicendogli che il Tiziano non ha più la volontà e la forza di lavorare, perchè il sopraccapo dell'annua pensione lo infastidisce, gli toglie la necessaria energia. Pare che i debiti fossero incresciosi anche nel cinquecento. Federico, come suol dirsi, mangiò la foglia: comprese che gl'Imperatori romani non avrebbero adornato il suo palazzo, sino a

1) 2) 3) Vedi in bibliografia.
4) Giudizio riportato dal Beltrame.
5) Il Vasari, errando, lo dice beneficiato a Roma.
6) Archivio Gonzaga. Cartella degli autografi.
7) Archivio Gonzaga. Già pubblicata dal Braghirolli.

che Tiziano non fosse sgravato dall'obbligo della pensione. Il duca scrisse di nuovo all'Agnello promettendo di liberare il Vecelli dalle molestie che lo accoravano, interessandone il fratello vescovo. Alla stretta dei conti Federico assunse di pagare il debito di Tiziano, e ciò mi sembra provato dal fatto che dopo la morte del duca e precisamente nel giorno 19 ottobre 1540, la Cancelleria di Corte - d'ordine del cardinale Ercole e della vedova Margherita Paleologa - dava facoltà « al « Massaro generale di pagare al prete Ottaviano Cusatro venticinque ducati ogni « anno a favore di Pomponio, figlio di Tiziano, per altrettanti che questi era « tenuto di pagare al Cusatro stesso per l'arcipretato di Medole; e ciò in adem- « pimento della promessa fatta a Tiziano dal duca Federico di ricompensarlo dei « ritratti dell'imperatori [1] ».

Passarono diciassette anni senza che si parlasse più del famoso beneficio. Tiziano ne prendeva la rendita: i Gonzaga continuavano a pagare l'assegno al prete di Medole. Finalmente nel 1554 - essendo Pomponio in età maggiore, fu duopo prendere una decisione: o farsi prete, o rinunciare al beneficio. In quell'anno il nostro pittore scrisse un'altra lettera [2] ai Gonzaga, che fu già riprodotta con parecchi e gravi errori fra gli *Autografi di alcuni illustri italiani* [3]. Errarono nell'ortografia e nella data: sbagliarono dicendola autografa del Tiziano: fecero troppo a confidenza col pubblico, perchè si presero la libertà di completare una frase che non può leggersi, per l'avvenuta rottura del foglio. Innanzi di riportarla mi preme notare che le lettere tizianesche, conservate nell'Archivio Gonzaga, furono scritte da altri; alcune di esse non son nè meno firmate dal Vecellio. Quella che riproduco - come gentilmente mi spiegò il colto prof. Alessandro Luzio, direttore dell'archivio - è di mano dell'Aretino dalla prima riga alla firma. Ciò resulta chiaro, confrontando quella lettera alle altre del linguacciuto poeta conservate nell'Archivio, in cui un solo scritto ancora esistente può ritenersi autografo del Tiziano.

La lettera, dice:

« All'Eccellentissimo ed Illustrissimo Signore e Padrone mio osservandissimo, « il Signor Duca di Mantova. Da poi che nacqui, che sono molti anni, sempre « sono stato servitore dell'illustrissima Casa di V. Ecc., servendola in quello, « che per me s'è.... (manca un frammento di carta)... e piacque tra gli altri all'Ecc. « del Signor Duca Federico padre suo mostrarmi molti segni d'amore, facendomi « tra gli altri grazia del benefizio di S. Maria di Meldole per un mio figlio, il « quale, siccome io vorrei, mi par non sia molto inclinato ad essere uomo di « chiesa, et però ho pensato di collocare quel benefizio in persona atta a reggerlo « ed officiarlo con satisfazione di V. Ecc. e mia: e questo è un mio nipote, al

1) Braghirolli, sua memoria sul Tiziano.
2) Archivio Gonzaga, Cartella degli autografi.
3) Pubblicati a Milano coi tipi Ripamonti - Carcano, nell'anno 1856, nell'occasione del matrimonio di Massimiliano dei marchesi Cavriani.

« quale lo darò, havendone la buona gratia di V. Ecc., alla quale non vorrei di-
« spiacere in cossa alcuna, e spezialmente in questa che io riconosco ed ho dalla
« Illustrissima sua Casa. Et però supplico Lei a contentarse di questa mia deli-
« berazione, tenendomi per quell'obbligato servitore, che sono stato alli suoi mag-
« giori, et serò anco a Lei finchè avrò vita. Et a quella bacio umilmente la mano,
« che il Signor Iddio le doni ogni felicità.

« *Di Vinetia, alli XXVI Aprile 1554.*

di V. Ecc. Devoto servitore
TIZIANO VECELLIO, *pittore* ».

Che cosa rispose il Gonzaga? Mistero..; i documenti tacciono, il Tiziano non scrive più. Secondo me il silenzio che avvolge la fine della pratica, dimostra che il Tiziano ottenne ciò che desiderava, altrimenti egli avrebbe o rinnovato il tentativo, o indotto il figliolo a seguire la carriera ecclesiastica. Nella sua lettera, infatti, egli non dice che Pomponio avesse ricusato di farsi prete, ma scrive che il figlio non *gli pare inclinato ad essere uomo di Chiesa.*

Col gentile aiuto dell'arciprete don Antonio Boni, feci le necessarie ricerche nell'Archivio parrocchiale di Mèdole. Dalle firme e dalle date che riscontrai nei registri dei battesimi, degli sposalizj e dei morti, ebbi a constatare che le carte dell'Archivio non risalgono oltre il 13 aprile 1565, in cui il nobile mantovano mons. Agnello Agnelli, prese possesso della chiesa. Il nipote di Tiziano sarebbe stato il suo predecessore, e malgrado il silenzio dei documenti, si può arguire che la leggenda del soggiorno di Tiziano a Medole, sia basata sul vero. Infatti essa dice che il glorioso pittore fu ospite del nipote quando aveva 86 anni di età, cioè, nel 1563, innanzi che l'Agnelli prendesse possesso della chiesa. La tradizione, quindi, non contradice la storia e ciò costituisce un buon segno, perchè il Tiziano visse la bellezza di novantanove anni ed era facile cadere in errore.

È tempo di concludere. Il documento comprovante l'autenticità del quadro di Mèdole non esiste, ma la leggenda ha basi incrollabili; la lettera con la quale il Vecellio accompagnava il dono fu veduta e letta da persone di fede sicura; il beneficio della chiesa di Mèdole intestato al figlio del nostro pittore e la istanza sua in favore del nipote, avvalorano la tradizione; il giudizio dell'Accademia di Venezia comprovante che il dipinto è del Tiziano, non può ritenersi fallace. La autenticità del quadro, dopo questo, è sicura. In ogni modo, io dico ai ciechi ostinati: è indubbio che il quadro di Mèdole appartiene alla grande arte e alla scuola veneziana. Ebbene: sbocciò forse nella chiesa come un fungo? Chi ce lo mise?... chi spese l'egregia somma necessaria per l'acquisto? Quando i pessimisti avranno risposto ai miei punti interrogativi, allora potrò credere che il dipinto non sia del Tiziano. Per ora... lo ritengo suo.

Parliamo del quadro e del soggetto, che il pittore intese svolgere. La scena è nelle nubi, in un mare di luce. La Vergine, magnificamente drappeggiata nel

manto tradizionale, s' inginocchia al figlio, che l'atto materno commove e sorprende. La figura di Maria, la dolcezza del volto e lo splendore mistico del suo sguardo, sono incantevoli. Il Nazzareno, la cui nudità è in parte nascosta

Medole - L'Assunta o l'Apparizione di Tiziano Vecelli, esistente nella Chiesa parrocchiale.

dal candido mantello, è un'immagine di bellezza irradiante, che il solo Vecellio poteva concepire. Dietro a lui, Adamo forte e nudo porta la croce serrata al petto; alle sue spalle si vedono le bianche e meravigliose teste di Abramo e Noè,

il volto dolente di Eva, memore del peccato. Il concetto semplice e nuovo vuol significare - secondo il mio pensiero - la storia biblica dell'umanità, dal primo peccato al riscatto. Tutto ciò si manifesta nella semplice allegoria priva di simboli indecifrabili, di ricordi pagani, di prospettive e di accessori sontuosi. La ricchezza del dipinto emerge invece dalle splendide forme, dal colorito ancor bello nonostante i danni sofferti, dalla folla dei Cherubini che ondeggia nella luce solare.

In questa tela il Vecellio fu mistico, mentre nell'*Assunta* [1] egli elevò un inno di colore alla bellezza e alla gioia. Allora era il canto della forte maturità... ma nel paese di Mèdole, nell'accasciamento prodotto dalla malattia subita e dagli anni; nell'ambiente religioso in cui viveva, il vegliardo pensò alla morte e fece un'opera illuminata dalla fede. Il pennello è stanco e non dà più quei lampi di colore, che balenano nell'*Assunta;* non ruba i sorrisi al cielo per trasfonderli sulla tela. Pur tuttavia quel pennello miracoloso, che il vegliardo gettò fra le cose inutili dopo il novantesimo anno di età, scorreva sempre docile sulle bianche tele, illustrando il fulgido pensiero dell'artista.

Secondo un'altra leggenda riportata dal Casnighi, « quella donna vestita a « bruno, prostesa, rivolta a G. C. e supplicante, simboleggia la Comunità di « Medole, in atto d'invocare la guarigione del Tiziano; » ma il parroco Zanini diresse una lunga lettera [2] al Casnighi medesimo, per dimostrare che il quadro rappresenta l'*Apparizione del Nazzareno alla Vergine.* Le ragioni portate dallo Zanini son molte e buone, per le quali è facile ammettere che la leggenda della Comunità supplicante, e il titolo di *Assunta* appropriato al quadro, sono lontani dal vero.

1) Regie Gallerie di Venezia.
2) Pubblicata dal Casnighi. Vedi bibliografia.

Chiesa parrocchiale di Castelgoffredo

Anche a Castelgoffredo esisteva una chiesa antichissima che fu demolita nel 1516. Dopo settant'anni sul medesimo luogo si aprì ai fedeli un secondo tempio, affetto da smania suicida; e l'anno dopo rovinò e disparve dal mondo, mentre la giovinezza gli sorrideva. La causa del suicidio si attribuì all'anemia, alla grande fragilità delle sue membra architettoniche. La terza chiesa parrocchiale fu edificata da Girolamo Facciotti (o Fassotti), architetto del duca Gonzaga; ebbe termine nel 1590. L'interno, con le sue tre navi decorate da colonne d'ordine toscano, è serio e piacevole, ma sulla facciata del tempio il puro stile lascia il campo al barocco, che nell'architrave svolge alcune ornamentazioni abbastanza antipatiche. L'opera del Facciotti non è un modello di bellezza, ma nè meno può dirsi priva di merito. Si consideri che egli superò gravissime difficoltà, perchè gli venne imposto di utilizzare le mura rimaste in piedi e di tenersi basso nell'altezza del tempio, onde sfuggire al tiro dei cannoni piantati sui forti.

Nella nave sinistra, sotto una pala infelicissima rappresentante s. Francesco, si vede un piccolo quadro che fece parte di altro dipinto, e fu ritagliato e adattato al primo. Rappresenta con meravigliosa verità le anime

« ... di quel secondo regno,
Dove l'umano spirito si purga,
E di salire al ciel diventa degno ».

Non vidi mai figure così belle nel pianto e nel dolore, così dolcemente espressive. Abbenchè la polvere e la cera abbiano steso sul quadro un velo dannoso, l'impasto dei colori e le nude forme delle figure dimostrano che ci troviamo d'innanzi all'opera di un artista di valore, che operò nel periodo più fulgido dell'arte. Nessuno potè spiegarmi il mistero che avvolge quel piccolo quadro: nessuno ricorda le origini sue. Io noto che nella chiesa esisteva una pala rappresentante la *Vergine col Bambino* assisa sopra una nube - come ci fa sapere il Casnighi - attorniata dai quindici misteri ed avente *ai piedi diverse teste di devoti, uomini e donne.* Era opera di un pittore mantovano, di Giulio Lizzara (o Lizzari o Lizzati) del quale non si hanno notizie. La tela andò perduta..... ma forse la sua parte inferiore, quella in cui erano figurate le diverse teste di devoti uomini e donne - o di anime purganti - la rivediamo sotto la pala del s. Francesco.

A Castiglione delle Stiviere, nel Santuario di s. Luigi, osserveremo a suo tempo alcune bellissime sculture in legno, eseguite di recente nella Scuola professionale del luogo [1]. I cittadini di Castiglione - come i Viadanesi - coltivarono questo ramo dell' arte anche in tempi più lontani. Nel XVIII secolo troviamo un Giovambattista Barilli, scultore barocco ma fecondo e geniale, che lavorò a lungo per le chiese di Castelgoffredo [2], e in questa di sant' Erasmo si conservano due buone cornici del valente artista. Fra le sculture in legno va notato il pulpito, ricco di ornamenti di maniera barocca, oltremodo simpatici. È un fatto che nelle chiese del Mantovano si trovano splendidi esempi di sculture in legno, e dal coro di s. Benedetto Po a quelli di santa Barbara e di Bondeno: dalle creazioni del viadanese Pinola, alla cantoria di Volongo e al pulpito di Castelgoffredo, è tutta una gloria di opere deliziose, di composizioni originali. Il barocco è lo stile quasi sempre preferito dagli scultori della regione, ma può dirsi che impera da buon sovrano, dettando leggi assai buone e giuste.

Nel coro vidi una credenza interessante e molto danneggiata, ricoperta di cuoio dipinto. Affidandola ad un artista di merito, si potrebbe distaccare la copertura per conservarla degnamente; e ne varrebbe la pena, giacchè nel Mantovano non credo vi sia un altro esemplare di cuoio dipinto, e l'opera di Castelgoffredo [3], pure non emergendo come lavoro d'arte, ha certo un valore storico.

Nell'anno decorso il parroco della chiesa e la fabbriceria - che meritano le più alte lodi per la cura che hanno di conservare le opere artistiche contenute nel tempio - dettero commissione al pittore Rosolino Bocchi bresciano, di decorare a tempera la vòlta del presbiterio e l'abside. L' opera non è ancor finita, e quando visitai la chiesa l'artista abbozzava le sue composizioni, ma posso dire che egli aveva già superata la maggiore difficoltà: quella derivante dalla misera altezza del tempio. Disegnando nel soffitto un' ardita prospettiva, un maestoso pronao a due ordini di colonne, il pittore ottenne uno sfondo di bellissimo effetto e di completa illusione ottica. Il presbiterio, col mezzo della prospettiva aerea, par che ascenda verso l'azzurro sconfinato, lasciando sulla misera terra le basse navate del tempio.

---

1) Ne parlerò a suo tempo, perchè meritano lode.

2) Riporto la nota di questi lavori, favoritami dal gentilissimo prof. Francesco Codeglia, che la mise insieme consultando la *Cronaca inedita* di don Carlo Gozzi, esistente nell'Archivio comunale di Castelgoffredo.

Nell'anno 1720, la nicchia dell' altar maggiore nell' oratorio di s. Michele, per commissione del parroco don Valentino Delaiti di Castiglione. (Cron. V. II. p. 110-11, 115-16).

Nell'anno 1722, la cornice della pala di sant'Erasmo, nella parrocchiale, per legato di don Agostino Zaltieri; la cornice del quadro rappresentante santa Barbara, per commissione della compagnia dei cannonieri. (Cron. V. II. p. 129-30-31).

Nell'anno 1727. Cornice alla pala della *Visitazione*, nell'oratorio della contrada Berenzi, per commissione dei cittadini.

(Cron. V. II, p. 224).

Nell'anno 1732. Per commissione del Comune, cornice alla pala del s. Francesco.

(Cron. V. II. p. 243).

3) Raggruppo in una nota le opera di minor conto. Otto candelabri in ferro battuto con guarnizioni in bronzo, che mi ricordarono quelli di Brede. Ricchi paramenti antichi e bellissimi merletti. Varietà di marmi di pregio negli altari; un s. Giovannino un po' manierato, ma buono. Le porte del battistero.

Castiglione delle Stiviere.

Cattedrale, Santuario di s. Luigi e Collegio delle Vergini

La città e il Duomo.

Sulle rocce di Castiglione si aggruppano le bianche casette e i vetusti edifici, formando un ampio mosaico dalle tinte variate. Il Duomo emerge sulla città, fra le chiome sempre verdi degli alberi: le mura livide del Castello Gonzaga e la vecchia torre campeggiano nell'azzurro, quale segno d'unione tra gli uomini e Dio. Salivo l'erta conducente alla Cattedrale insieme ad un vecchio sacerdote, la cui vita è un alto esempio d'amor patrio e di carità. Intorno a noi vibrava con espansione giovanile la vita soldatesca, e il degno prete era largo di sorrisi e di amichevoli saluti ai soldati d'Italia, che dimenticando le fatiche del campo frullavano come rondòni sull'erta salita. Mons. Barzizza, il bianco prete, ricordava che l'Italia ebbe il suo gran battesimo a Solferino e san Martino: ricordava le schiere vittoriose che irruppero festanti in Castiglione, e la lunga, interminabile fila delle lettighe. Il prete fuggì dal tripudio e discese sollecito nei regni della morte e del dolore, nelle chiese trasformate in ospedali, ove fu uomo di cuore e di fede. Forse il vegliardo ricordava ancora quei giorni in cui *ogni italiano fu cavaliere*, e le vie eran tutte una bandiera, e da ogni bocca usciva benedetto il nome d'Italia. Il suo sguardo vivido, percorrendo le schiere dei soldati, le avvolse in un abbraccio ideale. Vide un reduce d'Africa e gli sorrise: anch'egli meritò di essere segnalato fra i buoni, e la croce di Francia gli brilla sul petto nei giorni solenni.

Per un volo della mente pensai al grande pittore francese, Meissonier, che nelle notti insonni ricordava « le strade pavesate dei villaggi e delle città lom-
« barde; rivedeva le finestre adorne di variopinti tappeti e di grandi bandiere;
« rivedeva la piccola pieve di Castiglione, dove aveva preso alloggio, risplendente
« di luce e di allegrezza, e la gioconda faccia del vecchio curato che gli avea

« offerto una tazza di caffè prima della partenza, e il mazzetto di margheritine e « di verbene attaccatogli alla bottoniera dalla vispa nipote del prete, tenui, ma « commoventi omaggi tributati al vincitore [1]. »

Dalla piazza alberata in cui sorge maestoso il Duomo, come un tempio della Grecia annidato sul culmine d'una collina, si scorge l'infinito piano e il Garda, l'enorme specchio lampeggiante. Sulla distesa dei campi che circondano Castiglione e sui brevi colli, Francesi ed Austriaci cozzarono terribili sul finire del secolo XVIII, fecondando le terre col sangue generoso, seminandole di cadaveri. I figli di Francia ritornarono e combatterono nel piano ben noto e la vittoria arrise intera alle loro armi, perchè li muoveva una santa causa e lo spirito fraterno della razza latina.

Castiglione fu chiamato delle Stiviere per ragioni ancora discusse. Un frate - Ireneo Affò - credè spiegare l'aggettivo aggiunto al nome della città, ricordando che l'antico stemma del Comune rappresentava un cane rampante in campo rosso, con due staffe slegate; l'avvocato Bartolomeo Arrighi, contradicendo il frate, ebbe a dichiarare che le staffe simboleggiavano i seguaci di s. Crispino, allora numerosi a Castiglione. Il Sabini [2], con argomenti più persuasivi, scrisse: « Io ritengo per « fermo che l'aggettivo delle Stiviere, derivi dalla amenità del luogo al quale ac- « correvano, nei tempi passati, i villeggianti del basso Mantovano, per godervi « nella estate la mitezza del clima; ed a creder questo sono indotto, oltrechè dallo « stato geologico del territorio, ancora dalla memoria lapidea che tuttora si legge « nella chiesa principale, posta a sinistra di chi entra... ».

La lapide, dice:

GRAMATICUS TENET HIC PETRECENIUS
OSSA JACOBUS
PARS MELIOR CUIUS REDDITA PRINCIPIO
EST
CASTIO AB AESTIVIS QUAE TRAXIT NOMEN
AMENIS
—
MDXXXIII

Cosichè, secondo il Sabini, *Castio ab aestivis* sarebbe diventato, dopo il cinquecento, Castiglione delle Stiviere [3]. A me pare che il ragionamento cammini dritto, cosa non difficile in una città famosa per l'industria degli stivali.

Fin dall'alba del XV secolo, Castiglione era in potere dei Gonzaga. I principi di Mantova, dimenticando che i loro avi avevano assunto il governo col semplice grado di Capitani del popolo, cinsero corone marchionali e ducali, « considera- « rono lo Stato commesso alle loro cure - come argutamente osserva l'Intra -

1) Meissonier, opera citata.
2) Vedi in bibliografia: *Cenni storici sulla città di Castiglione*, ecc.
3) Ebbe nome di Città il 23 ottobre 1612, con bolla dell'imperatore Mattias I, datata da Praga. Così il Sabini. Secondo l'Arrighi, la storia conosciuta di Castiglione comincia dal 1339 sotto il dominio di Azzone Visconti di Milano; nel 1404 passò a un ramo della famiglia Gonzaga, il quale (scrive l'Intra nella sua memoria sopra *Sabbioneta)* ebbe a « capostipite quel Rodolfo, che alla battaglia del Taro, strenuamente combattendo, trovò gloriosissima morte ».

« quale patrimonio di famiglia », e ne disposero a loro talento. Crescevano i figli, aumentavano i nipoti e le pretensioni. Mantova era troppo angusta per loro, l'idea di governare magari quattro case e un forno, affaticava i cervelli appartenenti alla nobile famiglia. Fu trovato il rimedio: l'emigrazione. Il dominio di Mantova venne prima sbocconcellato da Gianfrancesco, poi Lodovico ne tagliò un'altra fetta, in ultimo Federico lo ridusse a pezzetti come uno stufato, dicendo ai congiunti: A voi, giovanotti, un pezzo per uno: mangiate e state allegri.

In grazia dei tre Gonzaga, il dominio Mantovano fu diviso in microscopici principati [1], e dove ora, per far conoscere che esiste un governo, passeggiano sbadigliando un paio di carabinieri, in quei tempi sfolgorava una Corte con gli annessi e connessi, colla folla dei mangiapani impiegati per dare il bongiorno e la bonanotte ai principi, con le bestie a due e quattro gambe, con gli uomini di senno che facevano i buffoni, e con gl'imbecilli che passavano per gente di giudizio.

Ritorniamo all'arte. La Cattedrale di Castiglione rappresenta un miracolo, perchè venne costruita nel periodo più infettivo dello stile barocco (1761) e, se Dio vuole, non lo ricorda per niente. Il tempio romanamente grandioso, dalle decorazioni sobrie ed eleganti, ricorda invece le stupende basiliche della rinascenza, in cui la virtuosità artistica si manifestava anche nei minimi particolari. Questa Cattedrale è ricca di marmi preziosi e possiede due buone tele: la pala di *santa Rosalia*, d'ignoto artista del seicento, e quella di *santa Caterina* « piena di forza e di soavità ». È attribuita a un Procaccini, la cui famiglia costituì una dinastia di pittori come quelle dei Costa, dei Caracci, dei Bibbiena e via discorrendo. Credo si tratti di Ercole Procaccini il giovane (1596 † 1676), che lavorò molto in Lombardia.

Santuario di S. Luigi.

Don Ferrante Gonzaga [2], terzo marchese di Castiglione, sposò la contessa Marta Tana (o Tani) [3], dalla quale il 9 marzo 1568 ebbe il primo figlio, Luigi il Santo. Don Ferrante ne fu lietissimo e si affrettò a comunicare la buona notizia al Duca di Mantova, soggiungendo che la puerpera era molto debole per

1) Per esempio: Solferino, Medole, Castelgoffredo, Bozzolo, Sabbioneta, Pomponesco, Ostiano, Novellara, Guastalla, Vescovato, e forse altri ancora.

2) Nacque a Castiglione, fu gentiluomo di camera di Filippo. Col grado di colonnello prese parte alla guerra di Tunisi, comandando 300 fanti italiani. Lo troviamo (1578) Commissario nella Val di Taro e poi (1579) Governatore del Monferrato. Dall'1581 all'84 restò alla Corte di Spagna, quindi volle rivedere l'Italia e si recò a Milano, ma la gotta lo inchiodò nel letto e una fiera malattia alla gola lo uccise nel giorno 13 febbraio 1586. Visse sontuosamente, e fu giuocatore arrabbiato. Battè moneta.

3) Nacque a Chieri - presso Torino - da Baldassare conte di Santena. Chiamata alla Corte di Spagna al servizio della regina Isabella di Francia, fu da Filippo sposata a Don Ferrante. Mortole il marito e rimasta tutrice dei figli, dovè sostenere con grande energia le sue ragioni contro il duca Guglielmo III di Mantova, che voleva Solferino. Intanto alcuni suoi figli cadevano pugnalati per mano di sicari, e le sciagure d'ogni sorte non la risparmiavano. Assalita da orribili convulsioni e poi da frenesia malinconica, morì felice perchè immemore della vita tristissima passata a Castiglione, ove fu sepolta.

avere *dolorato diciassette ore;* poi volendo che si festeggiasse in modo visibile il lieto avvenimento, ordinò cuccagne, luminarie e spari [1]. Per alcuni giorni il maniero dei Gonzaga risuonò di grida festose, quindi gli ufficiali ritornarono ai loro servizi, la folla scomparve, i tini vuoti si riposero nei magazzini, e i banditori appesero alle vecchie pareti le trombe lucenti. Ora di quel Castello rimangono appena le mura esterne e la rocca, che si ritiene costruita da Stilicone; la torre, il palazzo e le altre fabbriche, che i Gonzaga fecero erigere nel cerchio delle mura, vennero abbattute nel 1707 per ordine del generale francese Medavi.

Don Ferrante voleva fare di suo figlio un soldato: la madre lo spingeva al sacerdozio. Il piccolo Luigi trovandosi fra le milizie, sparava moschetti e cannoni, ma ritornato alla Corte sotto la tutela della marchesa, i sogni di guerra scomparvero, per lasciare libero campo alle idealità religiose. Da queste al martirio del fragile corpo, il passo fu breve; e quando i servi riferirono alla marchesa che il giovane principe percoteva le proprie membra con ferri aguzzi, insanguinando la camera, e Marta ricordò i doveri della maternità, ed ebbe a chiamare il figlio *carnefice di sè stesso;* quando Don Ferrante, perduta la pazienza, lo bandì dalla Corte, l'idea del martirio si era troppo radicata nel cervello di Luigi. E più tardi gli stessi Gesuiti doverono imporgli di abbandonare le flagellazioni, di cibarsi secondo il bisogno, di smettere l'abitudine di tenere la testa china sul petto. Visto che faceva peggio e che deperiva ogni giorno, gli adattarono un colletto metallico e lo mandarono a Napoli, perchè ne godesse l'aria balsamica.

Luigi Gonzaga morì nel Collegio romano il 20 giugno 1591; quattordici anni dopo, ad istanza del fratello Francesco marchese di Castiglione, si aprì la cassa che ne conteneva i resti mortali, e il cranio fu inviato a Castiglione delle Stiviere. Da ciò l'origine del Santuario (1608), che vide Napoleone il Grande e

---

1) Riporto il curioso e interessante manifesto, ora posseduto dal sig. can. Oliviero Jozzi, autore della *Nuova vita documentata di s. Luigi*, ecc. (Vedi in bibliografia).

« **Ferrante Principe del S. Romano Impero, marchese di Castiglione**, ecc.

« Essendo che l'allegrezza del Principe è l'allegrezza del popolo; habbiamo voluto mettervi a parte del « felice avvenimento, accaduto alle ore ventiquattro di sera, per il nascimento di un nostro Figlio primoge- « nito, con che è piaciuto a nostro Signore di accrescere la nostra Casa et darci un successore, nato con « grande dubitazione di sua vita et della Signora Marchesa, che ora però è fuor di pericolo; et che essa per « questo ringrazia tutti voi nostri fedelissimi sudditi per i voti e gli auguri.

« Noi pertanto mossi più dall'affezione et vero amore che portiamo ai nostri sudditi, che dal volere che « il felice avvenimento sia festeggiato di un nostro Figlio primogenito, vogliamo et ordiniamo:

« Che hoggi alle hore undici si canti l'inno di rendimento di gratie nella nostra chiesa primaria, presenti « tutti gli ufficiali di corte et sudditi; et per tre dì si suonino tutte le campane della città, terre et ville, « alle hore dodici, seguiti gli spari delle artiglierie; et i trombettieri ne diano avviso nei capi della città.

« Che dalle dodici alle hore di notte, due tini di vino diano dalle cannelle continuamente vino, et gerle « di pane, pure a piacimento, con libero accesso a chiunque anche straniero; tale distribuzioni sia nella « piazza del Castello.

« Che vi siano giuochi di giostra con i debiti steccati et sicurtà, et giuochi alle corse del palio col sacco « et la presa dell'albero della cuchagna, con molti et varii premii; et alla sera lumi, et fuochi, et spari. Le « feste tutte saranno ordinate dai nostri ufficiali, secondo gli ordini nostri, per il buon ordine et successo.

« Il signore conservi alla gloria della Casa nostra, et alla felicità dei sudditi, il nostro Primogenito, causa « della comune letitia: di Castiglione, ai X di Marzo MDLXVIII.

(*Loco sigilli*) Il Principe Marchese di Castiglione ».

Carlo Alberto [1]. Il tempio - affidato alle cure di Mons. Francesco Barzizza, il prete patriotta - è tenuto col massimo decoro e possiede alcune opere d'arte di sommo pregio. La sua architettura barocca, ricchissima di buone decorazioni a stucco, è piacevole.

L'altare della Madonna contiene l'*Addolorata* di Giovanni Francesco Barbieri detto il *Guercino* da Cento (1591 † 1666), opera non conosciuta dagli scrittori d'arte. È necessario illustrarla. La Vergine seduta, tiene fra le braccia il cadavere del Nazzareno, che secondo l' idea creatrice del pittore, dovrebbe rendere palese l'abbandono naturale della morte. La grave difficoltà fu superata nel torso cadente sulle ginocchia di Maria e nelle braccia abbandonate al proprio peso, senza alcuna resistenza o contrazione dei muscoli; ma dai fianchi in giù le membra mostrano una rigidità impossibile, e le gambe ci dànno quasi l'idea di un uomo seduto. Tolto questo il Nazzareno del *Guercino* rappresenta la morte con verità che impressiona; e sul volto dolente e soave della Madre, sembra che scorrano le lacrime. Il gruppo ardito, dalle ombre vigorose, si eleva dal fondo oscuro con veemenza di toni; la scena è rappresentata con quella naturalezza che il solo genio può trasfondere sulla tela.

Castiglione delle Stiviere - Mensa in legno della Chiesa di S. Luigi. (fot. Sigurtà).

Un' opera che è tutta una sinfonia di colori, un balenio di luci, una smagliante riproduzione della natura in festa, decora il sontuoso altar maggiore. La dipinse Antonio Balestra (1666 † 1740), del quale vedemmo nel Duomo di Mantova una brutta *Immacolata*. A Castiglione emerge, ed è qui che bisogna giudicarlo, dinanzi al suo grande quadro - *s. Luigi pregante la Vergine*, - che la magia della tavolozza rende luminoso come il sole. I difetti son molto minori dei meriti.

Il santuario possiede buone sculture in legno antiche e moderne provenienti dalla scuola di Castiglione, che da circa due secoli onora l'arte e la città in cui vive rigogliosa [2]. Di moderno vi sono due superbe mense in noce, di stile della rinascenza, che

1) Nel 1848, Carlo Alberto, mentre l'alba tingeva di roseo le alture di Castiglione, solo e pensoso battè alla porta del Santuario. Al vecchio prete, che gli domandò chi fosse e che cosa volesse a quell' ora così mattutina, declinò il suo grado e soggiunse: *desidero riconciliarmi con Dio*. La porta del santuario si aprì all'augusto visitatore.

2) Ora si chiama *Scuola professionale di disegno e scultura in legno*, ed è sovvenuta dal Ministero della istruzione, dal Municipio della città, dalla Camera di commercio di Mantova ecc. La presiede con intelletto d'amore la contessa Emilia Desenzani Zappaglia, la cui operosità è miracolosa. Artista essa pure (dipinge con finissimo gusto) la colta Signora ha voluto dare alla scuola un indirizzo utile, pratico, moderno, e vi riuscì. Meritò gli elogi di Camillo Boito: sarà sempre citata a modello dagli uomini d'arte. La scuola di Castiglione, premiata più volte, sarebbe degna di maggiore incoraggiamento.

furono premiate a Torino : di antico, ricordo l'altare di sagrestia, di gusto barocco, che si deve al Ceratelli di Castiglione. Venne ordinato nel 1630 dal Municipio, per adempiere al voto fatto dagli abitanti durante il triste periodo della peste. Il Ceratelli si formò nella vecchia accademia di scultura, della quale il Barilli - che vedemmo operare a Castelgoffredo - fu la colonna più salda.

Collegio delle Vergini.

In questo educandato dalle bianche mura, dal giardino pieno di fiori e di voli, su per le pareti, nella piccola chiesa terrena e nell'oratorio del piano superiore, sono in mostra una infinità di quadri mediocri e buoni. Appena entrati nel Collegio, troviamo un corridoio luminosissimo che dà sul giardino interno. Dalle pareti pendono i ritratti della famiglia di s. Luigi Gonzaga, fra cui son notevoli quelli del fratello Rodolfo e della cognata Bibiana Panestein, dipinti con larghezza e vigoria di tecnica. Nell' oratorio terreno vidi una testa molto suggestiva della *Vergine*, che si vuole di Timoteo della Vite o Viti (1467 † 1523), il pittore umbro creatosi al contatto di Lorenzo Costa il vecchio e del *Francia*. Più tardi nella nativa Urbino, Timoteo insegnò al dodicenne Raffaello qualche rudimento dell'arte. Questo non vuol dire che egli sia stato l'unico maestro del *Sanzio*, che secondo la critica moderna fu prima discepolo del padre, e poi aprì le ali al gran volo frequentando la scuola del *Perugino*.

Nello stesso oratorio si conserva una tela un po' annerita ma assai pregevole, rappresentante *Cristo sotto la croce*. La figura del Nazzareno è poco naturale e ricorda la sbrigliata fantasia dei pittori barocchisti, ma l'arditezza del disegno e la spontaneità del colorito, dànno a questa tela un merito non comune. Si attribuisce alla scuola del Reni, abbenchè il fondo tenebroso non rammenti troppo il pittore dell'*Aurora*.

Nell'altro oratorio e in una stanza interna che può dirsi una piccola galleria, vidi un *s. Giovanni* dal panneggio tizianesco, che adora la Vergine ; appartiene al periodo migliore del seicento, l'autore è ignoto. Anche nel Collegio delle Vergini impera il barocco, ma con seri intendimenti artistici, come notai osservando una testa del Nazzareno a cui il pennello dette pensiero e spirito. E il *Transito di s. Giuseppe* - che si vuole del giovane Palma - è una pittura che impressiona, però la finitezza del tocco ricorda ben poco la tecnica vigorosa e spontanea del pittore veneziano.

Altre chiese

S. Giacomo Ap. Parrocchiale di Polesine.

I Gonzaga, in tempi lontani, essendo feudatari di Polesine vi fecero costruire un oratorio, che nel 1500, restaurato ed ingrandito, assunse il titolo di chiesa parrocchiale. L'inondazione del Po distrusse i documenti dell'Archivio, così non è possibile rintracciare l'anno in cui il primo tempio venne fondato. Sull'altro le ricerche son facili, poichè sopra la faccia principale della chiesa si vedono dipinti gli stemmi dei feudatari, e in una lapide è scritto che frate Francesco Gonzaga vescovo di Mantova, consacrò il tempio eretto dal suo congiunto Fabio; quindi, o sulla fine del XVI secolo o al principio del XVII.

Il coro contiene un'opera attrattiva, in cui la padronanza della tecnica e la nobiltà delle linee, fanno pensare alla scuola veneziana del periodo più luminoso. Questo *s. Giacomo*, attribuito con troppa facilità di giudizio al *Tintoretto*, è senza dubbio alcuno una tela superba; e se consideriamo che la chiesa fu eretta a spese di Fabio Gonzaga feudatario di Polesine, non è difficile supporre che il dipinto fosse ordinato da lui a qualche artista di valore indubbio.

Castiglione Mantovano.

Secondo il *Fioretto delle croniche*, verso il 403 « Stillicone romano, gran Mastro delle Milizie Imperiali e Parente dell'Imperadore Teodosio », fabbricò una Castellanza sul Mantovano che denominò Castillicone. Piú tardi fu chiamata Castiglione Mantovano. Le guerre non la rispettarono e cadde in rovina; nel 1228 venne riedificata dai cittadini di Mantova, onde premunirsi da un assalto improvviso delle milizie veronesi.

Il giovane arciprete della chiesa parrocchiale, don Luigi Tartari, un appassionato ricercatore di memorie artistiche, invitandomi con molta cortesia a visitare alcuni affreschi da lui scoperti, mi comunicava le seguenti notizie.

« A due miglia circa da Castiglione Mantovano, sulla strada comunale che « dalla stazione ferroviaria di Roverbella corre verso Mantova, sorge un piccolo « tempietto od oratorio dedicato a santa Lucia Vergine e Martire di patronato dei « nobili marchesi Di-Bagno. Una lapide murata nel coro di questa chiesuola narra « che l'oratorio fu eretto nel 1693 per ordine del vescovo Viallardi, ed a spese « dei signori marchesi Ippoliti di Gazzoldo, perchè ricordasse l'antichissima *chiesa* « *parrocchiale* di santa Lucia, che si innalzava non molto di là. Se non che for- « tunatamente il tempo edace, non ha ancora tutto distrutto; e benchè lo si sia « ignorato sin qui, rimangono in piedi due intere pareti della antichissima chiesa « e la facciata, che lascia trasparire la porta e il finestrone ovale con cornici di « terra cotta; parte del vecchio tempio deve esser stata adibita per cantina o « fienaia, ed oggi, divisa in due piani, serve per magazzino, granaio ed abita- « zione dell'ortolano, il quale coltiva senza dubbio i cavoli e le rape dove una « volta si estendeva il cimitero.

« Non c'è bisogno di avvertire che le vecchie pareti, in sasso e pietra cotta, « furono nell'interno incrostate con calce ed imbiancate; però forse per uno « speciale rispetto, nel muro che doveva essere dell'Asbide, si lasciò dagli imbian- « chini scoperto un bellissimo Redentore che ha i caratteri delle pitture del quat- « trocento e molti punti di contatto con il Redentore del Cavallini, trovato or « non è molto in Roma nella chiesa di santa Cecilia. Nè questo è il solo affresco « costà esistente; una Madonna con il bambino murata ora nell'oratorio di santa « Lucia, ed alcuni tratti di parete che lasciano vedere lo sfondo colorato, ci in- « dicano che sotto la turpe crosta di calce si devono nascondere altri pregevoli « lavori ».

Dopo la illustrazione chiara e precisa dello studioso sacerdote, la mia visita è inutile, ogni aggiunta guasterebbe. Noto solo che forse il vecchio tempio, di cui si vedono appena i resti, fu decorato con pitture votive, come la maggior parte delle chiese dipinte di questa regione. Si ricorderà che gli affreschi da noi esaminati nella lunga corsa attraverso il Mantovano, hanno per lo più il gusto delle pitture del quattrocento, anche quando sono di un secolo dopo. Perciò ritengo esatto il giudizio di don Luigi Tartari, che riscontrò in quegli affreschi le caratteristiche del XV secolo.

Chiesa parrocchiale di Villimpenta.

A quanto pare il borgo di Villimpenta deve il suo nome all'arte, a una villa [1] antichissima decorata di pitture. Nel XII secolo la tradizione gentile spiegò le grandi ali e fuggì inorridita, vedendo sorgere il forte Castello che i Veronesi piantarono sul confine del loro Stato, per minacciare i fratelli della regione Mantovana.

1) Negli antichi documenti si trova indicata col nome di *Villa picta*.

La chiesa parrocchiale esistente, dalle buone linee architettoniche, fu innalzata sui fondamenti dell'antica pieve nell'anno 1673, insieme al grazioso campanile. Le origini del vecchio tempio si perdono nella fuga dei secoli, ma non è difficile stabilire che la sua costruzione non fu posteriore al 1100, nel qual tempo i Veronesi innalzarono il munito Castello ancora visibile. La chiesa [1] ha un superbo altar maggiore in pietra viva levigata con marmi rarissimi e sculture pregevoli, la cui maniera ricorda in qualche parte la classica virtuosità. Il parapetto è decorato coi bassorilievi degli apostoli Andrea e Michele: il maestoso tabernacolo ottangolare di fine lavoro, ha svelte colonne e quattro piccole statue degli Evangelisti; sulla faccia anteriore è scolpito un ostensorio in bassorilievo. Sopra la ricca cornice, in corrispondenza delle colonnine, si ergono sei figure di Angeli le quali compendiano il poema della fanciullezza. Il tabernacolo è coronato da una cupola sorretta da quattro colonne, sotto la quale si mostra l'immagine della Assunta; in alto, sul massimo piedistallo, il Nazzareno spicca il volo verso l'azzurro. L'armonia delle linee fa degno riscontro alla finezza delle sculture: l'opera dimostra la seria personalità di Giambattista Ranghieri tagliapietra veronese [2] e l'ottima scuola da cui provenne l'elvetico Francesco Maderno, che scolpì le varie statue dell'altare tranne l'Assunta, dovuta al vicentino Gabrieli (1695).

Dopo le infinite rovine artistiche che noi vedemmo percorrendo la provincia mantovana, giunto al fine della faticosa via,

« Per correr miglior acqua alza le vele
Omai la navicella del mio ingegno,
Che lascia dietro a sè mar sì crudele ».

Il porto da cui muovo - Villimpenta - è augurale, perchè popolo e clero amano l'arte come la luce, estasiandosi nella contemplazione del diruto Castello, dei sacri marmi, dei paesaggi naturali, che il sole dipinge con prodiga mano.

1) È tenuta col massimo decoro, perchè il parroco don Antonio Penoni e la fabbriceria, amano e rispettano l'arte. Se la pensassero tutti così!

2) La eseguì nel 1862, insieme ai quattro altari laterali. Le spese dell'opera furono sostenute da Pietro Galilea, vice-commissario della borgata, ma non fece sapere a quanto ammontarono. La chiesa contiene molte tele di maniera barocca, assai simpatiche.

Chiese di Mantova

Chiesa parrocchiale di santa Maria della Carità

La B. Andreasi e la B. Copini attribuite al Mantegna.

Sotto il dominio di Tebaldo conte di Canossa, marchese di Ferrara, Modena e Reggio e primo governante di Mantova, gli orefici cittadini, nell'anno 984 circa, fecero fabbricare la chiesa di santa Maria della Carità [1]; nel secolo XVI, secondo una tradizione popolare non confermata da nessuno scritto, la medesima maestranza ordinò a proprie spese un quadro della Beata Andreasi, onde porlo nella chiesa eretta dai loro antenati. Il dipinto non l'ha mai visto nessuno, perciò si potrebbe supporre che la leggenda fosse basata sopra un errore, considerando il grande ritratto della B. Copini - pure attribuito al Mantegna ed allora esistente nella medesima chiesa - quale immagine dell'Andreasi: non tenendo conto del nome della Copini scritto sulla tela, col sospetto d' una sostituzione del nome medesimo, cosa non rara in arte [2]. L'errore, che poteva esser chiarito dalle iscrizioni gotiche illustrative, qualora il popolo avesse saputo leggerle, era naturale perchè le due monache appartennero allo stesso Ordine domenicano.

È anche lecito supporre che siasi preso equivoco con la tela del Monsignori [3], rappresentante la B. Andreasi, che un tempo fu creduta opera di Andrea; sulla quale forse s' inspirò Lorenzo Costa il vecchio, per riprodurne la effige nel quadro che vedemmo a Carbonarola. In ogni modo, ammesso che nella chiesa della Carità fosse esistito un sacro ritratto della B. Andreasi - ciò che non credo - esso non poteva escire dalle mani del Mantegna; e siccome le leggende, sia pure debolmente fondate, occorre o confermarle con documenti o sfatarle, credo necessario far conoscere il mio pensiero. Le brevi ricerche mi daranno modo di parlare ancora una volta della triste fine di Andrea Mantegna.

1) Nel 1613 fu riedificata e nel 1752 si decorò con ornamenti a stucco di mariera decadente. Servì ad usi militari nel 1797-98; l'anno dopo venne riaperta al culto e più tardi abbellita di nuovo.

2) Vedi il quadro nel coro di s. Barnaba.

3) Vedi chiesa di s. Vincenzo.

L'Andreasi morì il 18 giugno 1505, e quindici mesi dopo cessò di vivere il glorioso pittore; perciò, supponendo veritiera la leggenda, è necessario ritenere che la commissione del dipinto abbia seguito di poco la morte della vergine. Questo è impossile, per il fatto che un santo o una beata non si dichiarano tali da un giorno all'altro; e la Chiesa non concede di porre una nuova immagine sugli altari, se prima non viene riconosciuta la sua santità con regolare processo.

Il D'Arco, parlando dell'altro quadro citato rappresentante la B. Andreasi, ebbe a scrivere: - « Anche Francesco Monsignori, per incarico avutone dalle suore « di s. Vincenzo, dipinse la B. Osanna Andreasi. Questa eccellentissima opera « certo deve credersi una fra le ultime state eseguite dal Monsignori, perchè *a « ragione d'istoria*, non poteva essere fatta prima dell'anno 1505 in cui morì la « Andreasi, *e più probabilmente dopo il 1508 in cui quella fu posta a venerare sugli « altari* ».

Assai dopo, aggiungo io sulla fede del Donesmondi; il quale nella sua *Storia ecclesiastica*, parlando della B. Andreasi, ebbe a scrivere: - « Et i padri di quel- « l'Ordine (s. Domenico) ne celebrano in Mantova, per concessione Apostolica, « l'officio di proprio ogn'anno; atteso che fino al tempo di Leone Decimo Pon- « tefice (1513-1523), fu di suo comandamento formato processo della vita e « miracoli di questa santa Vergine, per doverla canonizzare; *quantunque poi per li « molti affari dell'Apostolica Sede non fosse altro eseguito* ». È possibile, domando, che nel 1506 si permettesse l'adorazione dell'Andreasi, che diciassette anni dopo non era ancora beatificata? Secondo me l'ipotesi non potrebbe essere più assurda. In ogni modo... passiamo ad altro argomento, il quale darà maggior peso alle mie note riguardanti la cappella Mantegna, che noi vedemmo in sant'Andrea. (Vedi pagina 133).

L'anno 1505 fu molto disastroso per Andrea. I creditori non gli davano requie, il suo cuore di padre sanguinava per causa del figlio Francesco, che avendone fatta una delle sue viveva in esilio. Come ciò non bastasse il povero Andrea era afflitto da una quantità di mali che lo obbligavano ad aversi le maggiori cure. Tutti questi dolori morali e materiali fiaccarono l'uomo, il titano; la marchesa Isabella credè bene avvertirne il consorte, scrivendogli che il Mantegna era *talmente cascato in faccia che... pareva più morto che vivo;* e pregava il marchese ad accordargli la grazia del figliolo Francesco, *altramente non* avrebbero avuto *più copia della persona soa, la qual più presto per questo affanno che per età veniria a mancare* [1].

La grazia non fu accordata e il Mantegna restò col suo dolore, che era grande e profondo, come vedemmo dalla lettera d'Isabella. La buona signora non diceva che Andrea avesse gettato forzatamente i pennelli, ma è facile supporlo, considerando che il dolente padre fu assalito da fiera malattia, e in parecchi mesi disegnò appena una parte dell'*Istoria di Como*, molto attesa dal Gonzaga. Ciò si apprende da una lettera che il maestro scriveva ad Isabella nel gennaio del 1506,

1) La lettera porta la data del 1 Aprile 1505. L'originale è nella Biblioteca di Mantova.

cioè, dopo dieci mesi dell'altra citata. - « Retrovandome de presente - scrive - « per la gratia de Dio andare alquanto meliorando et benchè io no habbia tutte « le parti del corpo in lo primo essere tamen non ho sminuito quello poco di « ingenio che Dio me ha dato... et ho quaxi fornito de designare la historia de « Como de V.ra Ex quale andarò seguitando quando la fantasia me adiuterà ». [1] - Perciò tutto il suo lavoro del 1505 par che si riducesse a quel solo disegno, altrimenti non avrebbe soggiunto: - «... Madonna mia me recomando a quella, « perchè da niuna parte già molti mesi non posso havere un quatrino trovome « in necessità et maxime a presente ».

Se egli avesse dipinto il quadro dell'Andreasi - come vien supposto - i denari non potevano mancargli, perchè gli orefici pagavan bene e subito, e lui non era tipo da consegnare un'opera senza averne intascato l'importo. Ma nè meno, io credo, gli era stato commesso, perchè in tal caso il Mantegna, seguendo una savia abitudine [2], avrebbe voluto la caparra. Si noti pure che da parecchio tempo aveva assunto l'incarico di dipingere vari telai per conto di Francesco Cornelio, al prezzo stabilito di centocinquanta ducati; il lavoro - abbenchè non gli fosse mancata la consueta caparra - (un sesto della somma) non procedeva di una linea. Il Bembo [3] ne scrisse alla marchesa pregandola d'interporsi, ed essa lo fece volentieri, ma i telai rimasero incompiuti come la *istoria* di Como, non interamente disegnata: il Mantegna, affranto dalla malattia e dalle sventure, non aveva più la energia di lavorare.

Ora, io dico: egli era laborioso ed onesto, quindi se non terminò i quadri a lui commessi, vuol dire che ne fu impedito da una forza superiore alla sua volontà. Poteva il Mantegna usare uno sgarbo al Gonzaga o ai suoi raccomandati? Poteva abbandonare di sua volontà il lavoro mentre il bisogno lo sferzava? È possibile che il maestro avesse voluto preferire gli orefici di Mantova al Cornelio e al Gonzaga? No, la verità è solamente in questo: Andrea, il titano, era esaurito. La lettera d'Isabella ce l'ha fatto supporre; quella del Mantegna ce l'ha dimostrato; le seguenti notizie lo confermano ancora.

Nel giugno dello stesso anno 1506, il figlio esule scrive e prega il marchese di Mantova acciocchè gli permetta di visitare suo padre [4]. Francesco non avrebbe mai rivolta una istanza simile al Gonzaga senza un grave motivo, sapendo che il marchese non intendeva perdonarlo; e il motivo ce lo fa sapere Giovan Giacomo Calandra con le sue lettere ad Isabella [5], dalla quale aveva ricevuto preghiera di visitare il Mantegna *in casa propria*. Ciò significa che egli era infermo, altrimenti sarebbe poco spiegabile il fatto delle visite a domicilio. Giacomo Calandra

1) Questa e le altre lettere del Mantegna si trovano nell' Archivio Gonzaga di Mantova, nella cartella degli autografi di artisti sommi.

2) Un esempio della sua previdenza l'abbiamo nella lettera che Pietro Bembo scrisse il 1 gennaio 1505 alla marchesa di Mantova. *(Spogli del sig. Arrivabene;* fu pubblicata dal Gaye e dal D'Arco).

3) Lettera citata.

4) Questa lettera fu trascritta dal Coddè e pubblicata dal Bottari e dal D'Arco.

5) La prima lettera porta la data del 15 luglio 1506; la seconda quella del 1 agosto dell'anno medesimo. Furono pubblicate dal Bottari e dal D'Arco.

racconta di aver trovato il maestro molto querulo « sopra li disagi et necesitate « soe », e disposto a vendere per cento ducati l'opera d'arte che teneva più cara: « il busto di marmo pario diligentemente operato ed indubitabilmente antico, che « rappresenta Anna Galeria Faustina moglie di Antonino Pio [1] ». Poi soggiunge: Andrea si raccomanda per essere sovvenuto « de qualche dinaro in tanti soy be- « sogni aziò el possa lavorar meio la tabula de lo dio Como ».

Il povero Andrea prometteva di lavorare... ma la promessa si basava sopra una speranza irrealizzabile: il suo corpo era affranto dalla *lunga malattia* [2] sofferta. Infatti il Calandra aggiunge che ha visto « la tabula in quale sono designate queste « figure: El dio Como, doi Veneri una vestita l'altra nuda, doi Amori, sano cum « la invidia in brazo subspendendola fora, Mercurio et tre altre figure messe in « fuga da esso Mercurio: ge ne mancano anchora altre ma el desegno de queste « e belissimo ». La lettera, a parer mio, dimostra che il quadro non aveva fatto un passo avanti: che il Mantegna, stretto dal bisogno, era nella necessità di vendere le cose più care, non trovando la forza di rimettersi al lavoro. Infatti passati quarantatrè giorni dalla visita del Calandra (13 settembre 1506), il sommo artista chiuse gli occhi per sempre.

Da tutto ciò è nata in me la convinzione che il Mantegna non dipinse mai il quadro della leggenda... da nessuno mai visto; e che non gli fu possibile eseguire gli affreschi della sua cappella, a lui attribuiti. I lettori giudichino se i miei argomenti son validi o no.

Passiamo alla Beata Maddalena Copini, al grande ritratto [3] attribuito al Mantegna, come si trova scritto nel catalogo del Museo di Mantova ove si conserva. Il quadro apparteneva alla chiesa della Carità e fu ceduto fiduciariamente al Municipio di Mantova. La Beata è in piedi, veste l'abito domenicano, ha il volto piegato verso il Crocifisso che ella stringe colla mano sinistra, insieme ad un libro aperto e al fiore simbolico della verginità [4]. Pare che il quadro fosse ordinato dalla maestranza dell'arte della lana, perchè il suo stemma si vede nel piccolo stendardo portato da un agnello. La sacra immagine è dentro una specie di nicchia a vôlta, decorata con ornati a chiaroscuro; sotto la linea del pavimento in due scomparti, è rappresentato un miracolo della religiosa e vi si legge la iscrizione illustrativa.

Il grande ritratto [5] dette luogo a vari giudizj. Attilio Portioli lo ritenne

1) Si conserva nel Museo statuario di Mantova.

2) Le parole sottolineate sono del D'Arco, che le usò per notare una delle cause per le quali il Mantegna si trovava in tanto bisogno.

3) Lo illustrò diffusamente il Portioli nella *Relazione intorno ai monumenti pervenuti al Civico museo.* Anno 1868, pag. 103.

4) Nel volume è scritto:

SANAB	BEATA MA
OR CUM	GDALENA
APPARU	DE COPI
ERIT GLO	NI ORA
RIA TUA	P° NOBIS

5) È a tempera e in tela: misura m. 3 di altezza e 1 di larghezza.

della maniera del Mantegna; il conte D'Arco - riportato dal primo - ebbe a scrivere: « Il quadro rappresentante la Beata Maddalena Copini, del quale mi chiede, sembra « a me indubbiamente potesse essere eseguito da uno fra quelli, non però dei « migliori, che si erano educati alla scuola di Andrea Mantegna. Azzardo anzi « dubitare che l'artefice dipintore di detto quadro potesse essere stato quel An- « tonius Papiensis od Antonio (o Michele) di Pavia, discepolo del Mantegna, che « pinse Nostra Donna del popolo sopra tela serbata nel Museo patrio ». Il D'Arco non conforta la sua ipotesi con nessun documento, perciò lasciamo da parte il nome del pittore. Per conto mio escludo che il ritratto della Beata Copini sia del Mantegna; lo escludo perchè il dipinto è una povera cosa, e il volto della Vergine - nel quale l'artista doveva rendere palese l'arte sua, poichè il resto è panneggio semplice e duro, - quel volto che noi immaginiamo dolce e ispirato dalla fede, ricorda invece la tragica Medea; non ha colore, le sue linee sono taglienti, i chiaroscuri fortissimi. La volgarità dell'espressione e della tecnica, la povertà degli ornamenti e del pensiero creativo, escludono che il quadro della Beata Copini sia escito dalle stesse mani, che dettero vita, sorriso e luce alla *Madonna della Vittoria.*

Il s. Michele del Carotto.

È l'unico dipinto che esiste a Mantova del più brillante allievo di Andrea, e la chiesa di santa Maria della Carità lo conserva con orgoglio [1]. Giovanni Francesco Carotto secondo alcuni fu allievo di Liberale da Verona, ma è un fatto sicuro che egli studiò col Mantegna, il quale - conoscendone la valentìa - lo incaricava spesso di terminare le sue opere. Il più forte allievo del glorioso maestro, tornato nella natìa Verona abbandonò la maniera mantegnesca, avvicinandosi a quella di Liberale e forse completandosi nella sua scuola; poi, insoffribile di freno, dette alle sue pitture una personalità spiccata. Il quadro di santa Maria appartiene alla sua prima maniera, ma il pittore dimostra già uno spirito indipendente, un concepimento ardito e originale. Credo che le tre figure sieno altrettanti ritratti, nei quali il Carotto riuscì stupendamente; in questa opinione mi conferma un particolare del quadro, costituito dagli abiti in uso nel XV secolo, che i sacri personaggi indossano con postuma disinvoltura.

S. Michele, dal volto leggiadro e fiero, pesa nelle simboliche bilance il bene e il male; al sinistro lato un personaggio che forse rappresenta il Nazzareno,

1) Nonostante le cure avute per la tela preziosissima, il tempo e l'umidità l'hanno danneggiata in basso. Lo scrostamento del colore si allarga sempre più minacciando seriamente il quadro. Occorrerebbe foderare la tela e riattaccare la crosta del dipinto, con un savio lavoro di conservazione affidato a mani *espertissime.* L'egregio arciprete Giuseppe Sartori è pieno di buona volontà e la parrocchia è abitata da ricchi signori; quindi, un'intesa comune non dovrebbe essere difficile, per salvare quell'opera rarissima, quel documento d'arte, dalla completa rovina.

La chiesa contiene pure un buon quadro del *Brusasorci* - il *Martirio di s. Biagio* - e parecchie tele annerite di Giuseppe Bazzani.

porta una bandiera in cui è dipinto l' agnello, emblema della fede; a destra si scorge una figura affascinante avvolta in ampio mantello, la quale par che registri le sentenze di Michele. Il disegno è grandioso, il colorito parrebbe un po' fiacco, ma ritengo non troppo facile darne un giudizio dopo i danni subiti dal dipinto. Nel fondo, a destra, si scorge un volto maschile, che secondo il D'Arco [1] potrebbe rappresentare l'artista o il committente del quadro. La maggiore attrattiva dell'opera

Mantova - Chiesa di santa Maria della Carità - « S. Michele » del Carotto (fot. Crotti)

credo consista nella meravigliosa e dolce espressione dei volti, da cui sembra espandersi un sentimento infinito di bontà.

Il Carotto, che servendo i Visconti lasciò un'orma non cancellabile alla Corte di Monferrato, e nella sua Verona fece ricordare il Sanzio dipingendo in s. Fermo e in santa Eufemia, volle pure che Mantova conservasse un fulgido esempio dell'arte sua, e creò il s. Michele. La grande figura di Andrea Mantegna par che illumini l' invidiabile tela.

1) Vedi « Monumenti trascelti ».

Chiesa parrocchiale di s. Leonardo

Secondo alcuni scrittori, la chiesa di s. Leonardo[1] ebbe titolo di Cattedrale innanzi la costruzione del tempio dei ss. Pietro e Paolo; la notizia non è documentata perchè l'Archivio di s. Leonardo andò in fiamme, ma sappiamo da altre fonti che il tempio fu sede vescovile, e venne prescelto dai Gonzaga per celebrarvi l'annua festa commemorante la caduta dei Bonacolsi, e la loro assunzione al potere[2]. La chiesa era dipinta, ma perdè le sue decorazioni durante i rimodernamenti; di antico conserva soltanto una parte del campanile in cotto (secolo XII) assai interessante nella loggia finale, che ha tre archi tondi per faccia sorretti da esili colonne in marmo. Dalla parte della torre, sopra il fianco laterale del tempio, è murata una cornice in terracotta con graziose conchiglie decorate. Questo ornamento dimostra che in una delle ricostruzioni (forse la quarta nel 1155) si adottò lo stile lombardesco.

Nel coro della chiesa si conserva un'opera genuina e splendida di Francesco Raibolini detto il *Francia,* la quale per un di quei miracoli così rari nelle chiese del Mantovano, è conservatissima. Ciò si deve alla nobile famiglia Cavriani, che nel secolo XVIII, all'avvicinarsi dei Francesi, tolse il quadro originale del Francia e lo sostituì con una copia mediocre. I napoleonidi, a cui non piaceva la roba brutta, girarono largo ed ebbero giudizio. Il dipinto rappresenta la *Madonna col Bambino* in trono, alla cui destra si mostrano i ss. Giuseppe e Leonardo, e alla sinistra un monaco e un altro personaggio sconosciuto. La composizione è un po' manierata e così pure il colore, ma l'opera appare deliziosa nell'insieme, e interessantissima nei particolari. S. Leonardo si fa notare per la sontuosità del

1) La data della fondazione non è certa. Alcuni ritengono che essa rimonti al 494, altri al 568, ciò che è più probabile, perchè s. Leonardo morì nel 559. Seconda costruzione nel 750, terza nel 895, quarta nel 1155, quinta nel 1605, sesta nel 1795, a spese dei parrocchiani. Nel 1830 primo restauro e ampliamento, nel 1850 secondo ampliamento.

2) La festa fu istituita da Luigi Gonzaga primo Capitano. Aveva luogo il 16 Agosto.

panneggio che sembra un getto spontaneo di colore, mentre rappresenta la paziente e laboriosa copia del vero. La seta bianca della veste pare un'onda di luce: la dalmatica di velluto bruno dai finissimi ricami in oro, lampeggia come un sole. Stupenda la testa di s. Giuseppe: leggiadra e vitale la figura del bambino Gesù: soavemente bella la Vergine dallo sguardo limpido e sereno, in cui si riflette la dolcezza dell'amore materno.

In sagrestia vidi un affresco attribuito a Costa il vecchio. Nel centro, sopra un piedistallo, si erge la figura del Nazzareno che tiene la croce e getta sangue dalle ferite: alla sua destra (come si apprende dalle iscrizioni) vi sono i profeti Zaccaria e David; alla sinistra, Mosè e un altro David, in abito e atteggiamento molto differente dal primo. È un fatto che Lorenzo Costa emerse sul Francia, eppure confrontando il s. Leonardo a questa pittura a fresco, bisognerebbe dare la palma al secondo artista. È vero che l'affresco è tanto vigoroso da sembrare un quadro ad olio, e la stupenda testa del primo David e lo scorcio d'una mano di Zaccaria e la figura nuda del Nazzareno, segnano l'orma del leone; ma nell'insieme l'arte è meno progredita di quella del Francia. Notai gravi errori nel disegno, ma ritengo certo che si debbano a qualche cattivo restauratore. Non è possibile, infatti, che il medesimo artista abbia disegnati il braccio destro e il sinistro - veramente orribile - del Nazzareno, e che abbia piantato una mano sul petto di Mosè... senza sapere a chi appartenga. Esso non può reclamarne la proprietà, perchè gli manca il braccio dove attaccarla.

Chiesa parrocchiale di s. Barnaba

Giulio Romano fu sotterrato in questa chiesa [1], da lui prescelta come tomba, ma nell'anno 1716 l'architetto Doricilio Moscatelli - il quale dove metteva le mani sciupava qualche cosa - demolendo il vecchio tempio per costruire il nuovo di sua non bella invenzione, fece perdere di vista la tomba di Giulio, su cui si leggeva:

ROMANUS MORIENS SECUM TRES JULIUS ARTES
ABSTULIT: HAUD MIRUM QUATUOR, UNUS ERAT.

Raffaello e Giulio, il maestro e il discepolo, ebbero in vita i massimi onori, ma dopo la morte i loro corpi furono perseguitati dalla disdetta. Per lungo tempo il teschio dell'abate Desiderio d'Adjutorio passò per quello dell'Urbinate [2], e lo Stendhal, commovendosi dinanzi alla testa creduta del Sanzio, ebbe a scrivere:

« - 26 Août 1827 - Nous sommes retournés à Rome. Nous avons débuté « par l'académie de Saint-Luc où nous avons vénéré le crâne *véritable* du divin « Raphaël. Il indique que Raphaël était de bien petite taille. Il serait ridicule si « *j'avouais l'attendrissement dont je me suis senti pénétré!* Je me répétais á demi-voix:

« Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci
« Rerum magna parens, et moriente mori ». 3)

È facile immaginare qual viso *ridicule* debba aver fatto lo Stendhal, quando gli giunse la notizia che si era ritrovato il *véritable* corpo di Raphaël. Il suo giudizio antropologico sul *bien petite taille* del divino pittore, e la commozione da cui si sentì *pénétré*, svaporarono al soffio della verità. Giulio Romano fu meno fortunato del maestro: i suoi resti mortali andarono smarriti, perchè togliendo

1) Il primo oratorio dedicato a s. Barnaba fu eretto nell'858 circa da Eginulfo terzo vescovo di Mantova. Sulle rovine di esso, nel 1268 venne costruita la prima chiesa spaziosa con portici. Nel 1507 s'incendiò l'Archivio e le memorie riguardanti la chiesa andarono distrutte. La nota degli altri rimodernamenti e ricostruzioni, i lettori la troveranno nel *primo prospetto*. Noto qui che la facciata non bella si deve ad Antonio Galli Bibbiena. La cupola è abbastanza slanciata. Come architettura la chiesa val poco, ma non pecca di grandiosità. Nelle decorazioni impera e grava il barocco.

2) Vedi Costantino Maes, *Curiosità romane*, pag. 97 Vol. I. Roma, Perino, 1885.

3) « Questi è quel Rafael, cui vivo vinta
« Si credette natura, e, morta, estinta ».
(Vedi *Promenades dans Rome*, Vol. I. pag. 49).

la lapide che citai più sopra, non fu possibile rintracciare la tomba. Facendo accurate indagini si ritrovarono vari scheletri, ma quale di essi rappresentava i resti mortali di Giulio? Nella tomba, la grandezza, i fulgori del genio e la vetustà delle forme scompaiono: la morte, la grande livellatrice, afferra i corpi e li rende alla terra: le ossa d'un sovrano non son dissimili da quelle d'un mendicante. Chi potrebbe distinguere nella confusione dei resti mortali, il bianco scheletro del fortunato pittore? Dopo il caso ridicolo del cranio di Raffaello, chi presterebbe fede alla autenticità di quelle ossa?

Con ciò non voglio dire che nuove e più accurate ricerche sarebbero inutili, perchè probabilmente la tomba di Giulio conserva nel suo interno qualche ricordo del sommo pittore. Del resto sappiamo che egli fu sotterrato vicino alla porta d'ingresso della vecchia chiesa, cioè, di fianco a quella che si apre sulla via Giulio Romano; quindi non sarebbe impossibile ritrovare la tomba perduta.

Una strana " Addolorata ,, di Giulio e Briziano.

Il Pippi la disegnò: il suo allievo Giambattista Briziano la scolpì in un solo ceppo di legno. La Vergine è seduta sopra una roccia e sorregge il cadavere di Gesù, il cui abbandono e lo splendore delle forme anatomicamente perfette, dànno la visione vera e suggestiva della morte. Il gruppo fu ordinato dai Serviti, i quali intesero di vestire la Vergine a loro modo, con abiti sontuosi. Lo scultore, onde togliersi d'impaccio, ideò di rappresentare i sacri personaggi in completo costume adamitico, cosa che ritengo non abbia altri esempi in arte. Gli abiti abbondanti e ricchi della Vergine ingoffiscono il mirabile gruppo, che la fantasia troppo naturalista di Giulio e del Briziano condannò alla necessaria e parziale velatura.

L'opera è un prodigio: il corpo del Martire e il volto in lacrime della Madre affranta dal dolore, rivelano ancora una volta la potenza creativa del Briziano, le meraviglie del suo scalpello.

Pitture.

Un affresco interessantissimo, sfuggito alle ricerche dei critici che illustrarono la chiesa di s. Barnaba, si conserva in una cappella da cui si accede al coro. Rappresenta la servita Elisabetta dei Piccenardi, morta nel 1468. Trattandosi di una pittura decorante un piccolo sacello posto nell'interno del monastero [1], non è difficile supporre che la sua esecuzione risalga a pochi anni dopo la morte della Beata.

Sopra un fondo costituito da un muro, sul quale si eleva un albero dal

1) Dove sorge la chiesa di s. Barnaba vi erano due conventi; uno dei Serviti, l'altro delle Servite. La chiesa fu in ultimo posseduta dai primi, che la ingrandirono e arricchirono.

fogliame rigoglioso, la figura di Elisabetta si mostra come una dolce visione. Essa vede nel sogno cristiano la verde chioma degli alberi, lo scintillìo della luce divina che scaturisce dall'alto e brilla fra le colonne del portico, l'Angelo recante il candido stendardo, in cui rosseggia la croce di Cristo.

L'affresco è trattato con tecnica larga e nel volto mostra una fusione dolcissima di tinte, insieme ai caratteri che distinguono e contrassegnano le pitture del quattrocento. Però le mani sembran disegnate e dipinte un secolo innanzi, perchè hanno i noti difetti dei trecentisti. L'umidità del muro in cui si trova l'affresco, è grande, e la prova l'abbiamo nello strato di muffa che lo ricopre. Fino ad ora si conservò assai bene, ma ritengo che non prendendovi riparo finirebbe col distaccarsi in piccoli frammenti. L'arciprete della chiesa don Amos Marchesi, tenendo conto del mio facile giudizio, dispose perchè l'affresco sia isolato dal muro in modo che l'aria circoli da ogni parte; e se i fedeli gli verranno in soccorso, ne affiderà il distacco a un artista di merito riconosciuto. Così dovremo al solerte parroco la conservazione di questa pittura, che interessa tanto la storia delle arti mantovane.

Mantova - S. Barnaba: Madonna col Bambino, affresco di Girolamo Monsignori.
(fot. favoritaci da don Amos Marchesi)

Nella sagrestia, riparato da un cristallo e distaccato completamente dal muro, in modo che vi circoli l'aria, si conserva un superbo affresco di Girolamo Monsignori, il discepolo di Andrea, il più valente riproduttore - secondo il Vasari - del Cenacolo di Leonardo [1]. In questa *Vergine col Bambino* - che una immensa e bella cornice barocca racchiude in una gloria d'oro - il Monsignori si palesa colorista vigoroso e saggio, ricordando assai poco la tecnica fosca degli altri discepoli di Andrea. Anzi, a mio credere, Girolamo ebbe una tavolozza più variata e brillante del fratello Francesco, il quale a sua volta lo superò nel disegno e nella espressione delle figure. Noi vedremo di quest'ultimo la *Caduta sotto la croce* [2], un'opera superba in cui la monotonia del colore si fa maggiormente palese, al confronto della virtuosità del disegno; di Girolamo abbiamo, quale elemento di esame, l'affresco di s. Barnaba ove il colorito rifulge, ma la linea non dimostra sempre che l'artista ne era padrone. E mentre la matita del pittore disegnò spontanea le belle forme del putto, il volto affettuoso della Madre e le ondeggianti pieghe dei ricchi panneggi, par che procedesse dubitosa e grave tracciando le mani della Vergine, la cui rigidità ricorda troppo il legno malamente scolpito.

1) Vedi s. Benedetto Po.
2) Vedi chiesa della Scuola segreta.

L'espressione è pur difettosa nel Bambino, che non corrisponde allo sguardo d'intenso amore materno rivoltogli dalla Vergine; che non sembra sentire sopra il nudo corpo il calore delle mani carezzevoli. Anzi, stando a ciò che si vede, parrebbe che le dita rigide della Madonna tenessero fermo il piccolo corpo del Figlio, voglioso di sfuggire alla materna stretta.

Un altro magnifico affresco, che per lungo tempo restò abbandonato presso la chiesa, si volle salvare asportandolo insieme al muro su cui era dipinto [1]. Il conte D'Arco lo studiò con amore [2] e con dottrina, ma le sue conclusioni mi sembrano mostrare il fianco alla critica. Egli scrisse: « L'affresco, pel modo robusto « ed armonioso col quale era stato colorito, fu da alcuni ragionevolmente giudicato « lavoro di Tiziano Vecellio ». *Ragionevolmente,* non credo, perchè un affresco dipinto sopra un muro indica la presenza dell'artista, e Tiziano Vecellio venendo a Mantova (vedi pagina 49) vi si trattenne pochi giorni e li passò alla Corte, ov'era onorato e desiderato. Poi, ammettendo che fra un ricevimento e una festa egli avesse avuto il tempo di coltivare l'arte, non è probabile che i Gonzaga, desiderosi di possedere le opere sue, si fossero lasciata sfuggire la occasione di farlo dipingere nel palazzo ducale. Che l'affresco - abbenchè annerito - ricordi la scuola veneziana e magari la tizianesca, è cosa indubbia, ma il giudizio riportato e riconfermato dal conte D'Arco, mi sembra faccia ai pugni con la storia.

Il critico fu più felice ricercando il soggetto di questa pittura. « Sembra a « noi - egli scrisse - che l' artefice avesse inteso a cavarne argomento dalle tra- « dizioni e dalle antiche memorie rimaste intorno all' edificazione del tempio, le « qual più tardi « vennero raccolte e narrate dal Donesmondi ». Infatti l' autore della *Storia ecclesiastica di Mantova* racconta che « ...quattro huomini assai ricchi « havendo *l'anno precedente* ottenuta licenza dal vescovo Martino di fabbricare in « luogo comodo una chiesa sotto il titolo di s. Barnaba, che loro servisse per « parrocchia, diedero principio *quest'anno 1268* a fabbricare quella... *nell'istrumento* « *della quale licenza loro dal vescovo conceduta* c'e nominato per testimonio fra Ap- « polonio priore de gli humiliati ».

La leggenda sarà vera, ma il Donesmondi, al proposito del vescovo Martino, ha preso lucciole per lanterne. Egli non poteva concedere e firmare la licenza per la costruzione di s. Barnaba nel 1267, per una ragione plausibile: era morto almeno sei anni avanti, giacchè nel 1262 fu creato vescovo il bresciano Filippo de' Casalodi, successore del B. Martino da Parma. Quindi, o la costruzione della chiesa è anteriore al 1268 - ciò che non credo poichè questa data si riscontra in tutte le storie di Mantova [3] - o il vescovo concessionario della licenza è Filippo de' Casalodi. Questa seconda ipotesi mi sembra la più ragionevole.

---

1) Il trasporto fu eseguito il 18 febbraio 1855. Si conserva nei locali del Museo, come dirò più oltre.

2) Vedi Relazione sul Museo, in bibliografia.

3) Si ricordi che abbruciandosi l'Archivio di s. Barnaba andarono distrutti i documenti relativi alla fondazione della chiesa.

Il D'Arco prosegue: « Laonde pensiamo che dei due personaggi dipinti in « avanti, l'uno rappresenti il vescovo Martino » (anche il critico cadde nell'errore del Donesmondi), « l'altro frate Appolonio ambedue sorreggenti la cartella por- « tante la licenza di fabbricare la chiesa, per consegnare tali documenti ai due « collocati loro in addietro, cioè *i due fra i quattro huomini,* che si erano proposti « di murare la chiesa. Vero è che la figura da noi indicata per frate Appolonio « appare vestita di rosso contrariamente agli usi dell'ordine degli humiliati, ma « osserviamo che avendo il Morigia *(Storia delle origini delle religioni)* già scritto « che *gli humiliati portano una veste longa, et di sopra portano un cappuccio grande « che gli cuopre il più delle spalle et sono a foggia delle mazzette cardinalesche,* il pit- « tore, cui molto doveva importare per l'effetto del quadro di valersi di colori « vivaci e robusti, facilmente abbia potuto arrogarsi l'arbitrio di applicare la so- « miglianza delle vesti dei frati a quelle dei cardinali, non solo nella forma ma « anche nei colori ».

Perchè no? Nel cinquecento, specialmente, la storia biblica fu soggetta alla tavolozza, e siccome le lane non tinte che usò la Vergine, e le semplici vesti dei sacri personaggi non offrivano modo di far valere la magìa del colorito, si abbigliarono Madonne, Nazzareni e Santi con le ricche vestimenta del tempo. E sempre per ottenere il massimo effetto estetico, anche in certe rappresentazioni in cui s. Sebastiano entrava come ospite della Madonna [1], si figurò nell'atto del martirio, allo scopo di mostrare agli intelligenti la riproduzione più o meno bella della nudità maschile. Se noi potessimo avere le descrizioni delle pitture di soggetto sacro eseguite nel cinquecento, ritengo che il martire Sebastiano, la penitente Maddalena, il Redentore alla colonna o crocifisso, e la Vergine che allatta il Bambino, sarebbero le figure maggiormente notate, perchè davan campo al pittore di rendere più visibile la sua virtuosità artistica. L'affresco di s. Barnaba ci reca un altro esempio di suggestione pittorica: l'umile frate indossa la mazzetta cardinalizia, come la Sacra famiglia del sant'Andrea di Asola (ne cito una fra molte) veste il costume veneziano del secolo d'oro. Vidi di recente la buona pittura in una gran sala del Museo, in cui fino a poco tempo fa si tenne scuola di disegno [2]. Il calore della vicina stufa, il fumo del gas e i pochi riguardi avuti, annerirono e guastarono in parte l'affresco, che nell'insieme si presenta ancora come un'opera suggestiva, come un'onda di luce e di colore della scuola veneziana.

---

1) Si ricordi per esempio la tela di Lorenzo Costa il vecchio, conservata nel sant'Andrea di Mantova.

2) Si dice ora che l'attuale Amministrazione del Comune di Mantova abbia lasciato libero questo e gli altri ambienti della scuola, per dare alla Pinacoteca una disposizione più larga e decorosa. Registro la buona notizia col massimo piacere e mi auguro che i fatti rispondano presto alle promesse. Il Comune fece già in questo anno opera illuminata e saggia, facendo restaurare il teatro scientifico della Virgiliana (un gioiello di stile barocco), perciò ritengo che pure il Museo e la Galleria saranno ordinati come vogliono il decoro e le gloriose tradizioni di Mantova. Sono lieto di far seguire una nota di lode alle critiche serene e giuste che investirono uomini d'ogni condizione sociale; sono lièto di segnalare la speranza di un avvenimento artistico, il quale recherebbe nuovo lustro alla città che ospitò Giulio ed Andrea. Io dico col Melani, « pensiamo all'arte come si pensa al sole ».

Nel coro di s. Barnaba vi è un dipinto curioso, la cui origine non fu spiegata. Sopra un alto piedistallo, seduta in trono, si vede la Vergine col piccolo Gesù, e la dolcezza dei volti e la soavità del colore ricordano le deliziose creazioni del Perugino. In basso, ai lati del piedistallo, si ergono le figure colossali di s. Barnaba e s. Marco, mentre la Madonna e il Bambino son di proporzioni assai minori; i due gruppi mostrano differenze molto notevoli di tecnica e di scuola. A me resulta che la tela fu messa insieme servendosi di due quadri. Non mi fu possibile trovare da qual chiesa provenga il gruppo della Vergine, ma l'altro, che ora è formato dai santi Marco e Barnaba, vedo dai miei appunti che si conservava nella chiesa dell'Umiltà. Però in quel tempo le due sacre figure rappresentavano s. Crispino e s. Crispignano e più tardi, dopo che la pittura fu collocata nella chiesa di s. Barnaba, si cambiarono alle immagini gli emblemi sacri e si ribattezzarono. Le due tele cucite insieme furon poste nel coro, e i poveri critici ebbero da spiegare una nuova sciarada.

Il *Sogno di s. Romualdo* è una pittura finita di Giovanni (o Giuseppe) Bazzani, il fecondo pittore settecentista, che ebbe il merito di dare un forte sviluppo alle fabbriche di tela. I quadri che il Bazzani incominciò, lasciando ai posteri la cura di finirli, non si contano più, mentre è ben difficile trovare un'opera sua che esca dalla enorme massa degli abbozzi. Camillo Volta ci fa sapere che il Bazzani studiò sulle opere del Mantegna e di Giulio; il D'Arco ce lo presenta con un complimento, scrivendo che il nostro « artefice fu di gran lunga superiore a molti « altri pittori a quel tempo vissuti in Mantova e altrove; » e certamente il critico intendeva parlare d'imbianchini o di quei miseri artisti che illustrano con paesaggi immaginari le sale delle osterie, altrimenti non avrebbe scritto poco dopo che i quadri del Bazzani « sono abbozzi imperfetti e concezioni immature che si affo- « gano in forme manierate e convulse ».

Lasciamo in pace i critici e parliamo del sogno di s. Romualdo [1], perchè ritengo che il nostro pittore debba essere giudicato da questa tela. Da essa vediamo che il Bazzani fu un disegnatore pronto e non si abbandonò troppo ai contorcimenti così in voga a' tempi suoi, ma nel colorito fece predominare i toni grigi e le tinte vaporose, che dànno ai dipinti una freddezza antipatica. La testa del Santo è modellata con fare largo e robusto è così pure il panneggio; nell' insieme questa tela, abbenchè di maniera, dimostra che il Bazzani, preso dalla febbre della facile produzione, non volle stancare la mente e la mano nello studio profondo e sincero della natura: non volle... e poteva emergere.

Lorenzo Costa il giovane è rappresentato in questo tempio da una grandissima tela: la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*. Forse è l'opera più importante di Lorenzo, e non sarebbe male che la fabbriceria trovasse modo di renderla maggiormente visibile, abbassando e riducendo a più modeste proporzioni la doppia

1) Era prima nella chiesa di s. Marco.

e brutta porta della chiesa. Nell'ampia tela [1] son notevoli il savio aggruppamento delle figure, la bontà del colore e la vigoria del disegno, ma gli stimoli della fame che tormentavano la moltitudine fedele, il lampo di gioia che illuminò i volti piangenti alla vista del compiuto miracolo, il sole ardente che piombava sui gruppi dolorosi, e le carni aduste, e i bambini succhianti le vuote mammelle, tutte cose vere e terribili che vedremo poi in un quadro del Feti [2], non son fatte palesi o si notano appena nell'opera del Costa. Egli uccise la Verità fra le braccia della Bellezza.

Un'altra tela grandissima e buona è posta sopra all'organo, e rappresenta le spettacolose *Nozze di Cana e Galilea*. Si deve al vicentino Alessandro Maganza, che fu robusto e un po' tenebroso colorista. La scena è vivace, ricca di atteggiamenti e piena di vita; il pittore s'indugiò nella ricerca degli effetti, e tenne poco conto della storia biblica.

Cesare Aretusi - forse parente di Pellegrino, che ebbe il soprannome di Munari († 1523) - ci mostra una copia assai buona di un quadro del *Correggio*. Benedetto Pagni vi è rappresentato da un colossale s. Sebastiano, che non gode troppo le mie simpatie. Sbaglierò, e non sarà la prima volta, ma le figure più grandi del vero stanno bene nelle cupole, negli alti soffitti, sulle facciate delle chiese; collocate in basso, sotto il naso di chi le osserva, diventano spaventi pei ragazzi e urtano il sistema nervoso degli adulti. Mi direte: o il David del Buonarroti? È un miracolo, va bene: uno di quei portenti che balzavan vivi dalle mani di Michelangelo, ma egli fu l'Unico, e il suo David posato sullo scalone di Palazzo vecchio, rappresentava sempre un fanciullo, nonostante le colossali proporzioni.

1) Si crede provenga dalla soppressa chiesa di s. Sebastiano.
2) Vedi chiesa di sant'Orsola.

Chiesa parrocchiale di s. Egidio

Bernardo Tasso padre del grande Torquato, ebbe riposo sotto la luminosa vòlta del tempio [1]. Vi sognò ancora, il poeta, le dame leggiadre che gli passarono il cuore col fugace guizzo d'uno sguardo? Sentì il tarlo roditore della gelosia che lentamente, senza riposo, scava un solco profondo nel cervello? Pensò alla donna amata involatasi da lui per gettarsi nelle braccia di un rivale? Egli cantava, allora:

« Poichè la parte men perfetta e bella
Ch'al tramontar d'un dì perde il suo fiore
Mi toglie il Cielo, e fanne altrui signore,
Ch'ebbe più amica e graziosa stella;

Non mi togliete voi l'alma, ch'ancella
Fece la vista mia del suo splendore:
Quella parte più nobile e migliore,
Di cui la lingua mia sempre favella.

Amai questa beltà caduca e frale,
Come immagin dell'altra eterna e vera,
Che pura scese dal più puro cielo.

Questa sia mia, e d'altri l'ombra e 'l velo;
Ch'al mio amor, a mia fé salda ed intera
Poca mercè saria pregio mortale ».

Al canto del poeta fece seguito la preghiera pei morti, mormorata dalla folla che piamente compose nella tomba la salma del defunto. Pianse sul corpo gelido il grande Torquato? Udì il sordo rumore della terra gettata sulla lignea cassa?

Il marmo, diceva:

D. O. M.
POETAE. ERVDITISSIMI
BERNARDI TASSI
VIRTVTVM. SPLENDORE. HEROIS
PRAECLARISSIMI
OSSA
QVOD. TEMPORIS. IMPROBITATE
MEMORIAE. CESSIT
HOC. IN. LAPIDE. RECTOR. AEGIDIANVS
SCVLPSIT. A. D. MDCXCVI

1) Torquato fece togliere la salma del padre, per dargli sepoltura nella chiesa di s. Paolo a Ferrara.

Dal 1817 al '33 restaurandosi di nuovo il tempio e temendosi che la memoria di Bernardo cadesse in dimenticanza, si pose nel mezzo della chiesa una nuova lapide dettata da Giovanni Labus:

BERNARDO TASSO
DOMO. BERGOMO
POETAE
DOCTRINA. INGENIO. VIRTVTVM. LAVDE
CLARISSIMO
HEIC. CONDITO
VI. ID. SEPT. A. MDLXIX
CVRIO. ET. NEOCORI
NE. OBDVCTI. SEPULCHRI. VETERIS
OB. AREAM. TEMPLI. CONSTRATAM
MEMORIA. INTERCIDERET
EX. AERE. CVRIATORVM. CONLATO
MONVMENTVM. P. P.
AN. MDCCCXXXIII

Pitture ed arredi.

Nella cappella dei conti Magnaguti vediamo una *Madonna col piccolo Gesù*, fiancheggiata da s. Marco e santa Maddalena, di Benedetto Pagni da Pescia. Questa tela è l'opera maggiormente personale del discepolo di Giulio. Pare impossibile, però, che dopo la dolcezza divina dell'Urbinate e gli ammaestramenti del Romano - allievo prediletto del Sanzio - il Pagni persistesse a rendere le sue immagini dure e legnose, come facevano i mediocri discepoli del Mantegna. Sembra che Benedetto chiudesse gli occhi alla viva luce, per fissare le ombre più fitte del quattrocento: sembra che il Vinci e il Sanzio non avessero ancora portato nell'arte quel divino raggio di sole, che sfolgora nella *Gioconda* e nella *Trasfigurazione*. Benedetto Pagni si preoccupa solo del disegno e lo traccia con mano agile e franca, ma la modellatura scava dei solchi e dà rilievi forzati alle carni, come si nota nella immagine del piccolo Gesù; il sentimento è trascurato. La Vergine potrebbe rappresentare assai meglio una figura eroica, poichè il suo volto esprime una fiera severità, che non ricorda la dolcezza affettuosa della madre.

Questa pala di Benedetto Pagni ha un valore storico indiscutibile [1], rappresentando in pieno cinquecento la persistenza di una tecnica tramontata, e l'abbandono d'ogni idealità religiosa; essa ci mostra un altro lato della scuola di Giulio, i cui resultati lasciarono non poco a desiderare. È probabile che appartenga alla prima maniera dell'artista, che secondo il D'Arco abbandonò poi gli ammaestramenti di Giulio, migliorandosi e rinforzandosi al contatto di Tiziano Vecellio.

1) Le due luci contrarie della cappella ne impediscono la vista totale. Sarebbe opportuno chiudere le finestre ed aprire una lanterna nella piccola vòlta: sarebbe indispensabile togliere al quadro la polvere che lo ricuopre, cosa che non può fare il primo venuto. La cappella porta il nome dei conti Magnaguti, nobili signori amanti dell'arte e gelosi delle memorie storiche mantovane; spero che essi non vorranno tenere ancora nell'ombra e nella polvere il quadro del Pagni, che rappresenta una pagina di storia.

Nell'unica nave della chiesa [1]) vi sono tre dipinti che meritano esame; non parlerò della *B. Andreasi* attribuita ai Costa e lodata dai cronisti mantovani, perchè mi parve la negazione dell'arte. *Gesù che disputa nel tempio* è una tela moderna e accademica del conte Giulio Cesare Arrivabene (fiorì nella prima metà del s. XIX) la cui opera maggiore - *sant'Antonio che rimprovera Ezzelino da Romano* - si conserva in sant'Andrea [2]). L'Arrivabene fu un artista che non ebbe anima, che non trasfuse nei suoi dipinti nessun carattere personale. Disegnatore corretto e anche grandioso, dette alla linea la importanza maggiore trascurando la forza del colorito. Le sue figure mostrano quindi una notevole povertà di rilievo, che fa riscontro alla deficienza dell'impasto. La *disputa* è una tela luminosa e fredda, in cui le figure tradiscono l'abuso delle forme e delle viete idealità accademiche. Il disegno è buono, qualche testa di vecchio è assai simpatica, ma nell'insieme la scena manca di qualsiasi forza suggestiva.

Trovai notevole la *Deposizione nel sepolcro,* che ricorda la maniera del giovane Lorenzo Costa. La tela emerge per disegno, modellatura e vigoria di tavolozza, che abbonda troppo di tinte biaccose. Il cadavere del Nazzareno sembra gettato in gesso, come se il candore dell'anima si fosse trasfuso nelle carni. Fra le Marie e gli altri personaggi che entrano di diritto nella scena dolorosa della deposizione, si notano un frate, una monaca e un cardinale, che forse rappresenta il Valenti-Gonzaga grande benefattore della chiesa. Fu esso che donò il meraviglioso pizzo per camice [3]) e la sontuosa pianeta, che a Torino - nella mostra di arte sacra - destarono la massima ammirazione.

Quel Giuseppe Bottani che sulla fine del secolo XVIII venne a Mantova invece del desiderato Batoni (Vedi pag. 59), è rappresentato in questa chiesa da un grandioso *Martirio di s. Vincenzo.* La tela segna il trapasso delle forme barocche e l'impero della maniera accademica: dimostra che il Bottani fu un disegnatore accurato e pronto. Egli supera con maestria le difficoltà degli scorci, del chiaroscuro e del colore, però non riesce a dar vita e anima alle sue creazioni. Il Bottani fu schiavo delle severe leggi artistiche del neo-classicismo, non ebbe pensiero, non ebbe anima di ribelle. Egli uccise il vero con la ricerca della posa.

1) La sua architettura non offre modo di parlarne; le note riguardanti la costruzione si trovano nel primo prospetto.

2) Prima cappella a destra.

3) Fu stimato oltre quindicimila lire. É largo m. 4 e alto metri 0.60: è del secolo XVI, così pure la pianeta.

Chiesa parrocchiale d'Ognissanti

L'affresco di Zevio, una tela d'ignoto.

L'affresco di Stefano di Zevio da Zevio (1393 † dopo il 1450) si trova nella parte ancora esistente del vecchio tempio [1], eretto nel 1322 dai Benedettini di Polirone. Questo avanzo dell'antico edificio, ridotto a cappella, conserva nelle vòlte interne e nelle decorazioni che adornano il tetto, tutti i caratteri dell'arte romanica-lombarda, introdotta dai *Maestri Comacini,* adottata dai frati di s. Benedetto [2]. Il medesimo stile sviluppa le sue belle linee nella vecchia torre, che sfuggì per miracolo dalle mani deturpatrici dei barocchisti.

L'affresco di Zevio ha grandi dimensioni e in grazia delle cure che si ebbero per conservarlo [3], sembra un'opera di stile primitivo dipinta ai nostri giorni. Il soggetto è semplice, la scena è animata. Maria, austera e bella, siede in trono tenendo sulle ginocchia il bambino Gesù, che sembra scherzare con un frate benedettino inginocchiato alla destra della Madonna. In alto una gloria di Angeli, ai lati della Vergine s. Benedetto e s. Giovanni Battista, e poi un'altro frate inginocchiato. In questo dipinto, la cui preziosità è indubbia, Stefano di Zevio dimostra che l'arte fiorente sulla fine del XV secolo, lo aveva colto impreparato. Egli sfugge le difficoltà della tecnica, del chiaroscuro, degli scorci: le figure si presentano o in faccia o di profilo: la tavolozza abbonda di colori naturali. La

1) Il nuovo, l'attuale, fu murato nel 1753. E' di stile barocco e nell'interno non spiace: la facciata si vede con disgusto.

2) Vedi chiesa di Ostiglia.

3) L'attuale arciprete don Carlo Solci e la fabbriceria d'Ognissanti son da citarsi ad esempio, per l'avvedutezza dimostrata nella conservazione delle opere d'arte. Gentilmente invitato a dare alcuni consigli riguardanti la conservazione delle medesime (cosa non difficile in questo caso), ebbi a constatare con piacere che parroco e fabbriceri - non badando a spese - sono animati dalla volontà di rendere sempre più decoroso il loro tempio. La vetrata di vari pezzi che ricuopre l'affresco di Zevio (e ne impedisce in parte la vista a causa delle striscie di legno che tengono uniti i vetri), sarà sostituita da una lastra di cristallo grande quanto il dipinto; e spariranno dalla cappella certi arredi e pessimi quadri dai colori vistosi, che stonano con le tinte dell'affresco. Il sacello dovrà contenere la sola opera di Stefano. Altri lavori di restauro si faranno nel tempio, affidandoli ad un artista di valore riconosciuto, che il Governo o il Direttore dell'Accademia di Brera gentilmente indicheranno.

dolce e sincera ingenuità dei primitivi è resa palese nelle immagini e nei particolari, ma a questa non fa riscontro il sentimento mistico che animò le opere dei seguaci di Giotto e dell'Angelico. La Madonna non guarda nè accarezza il Figlio, ma spinge l'occhio distratto in una lontananza ignota: il piccolo Nazzareno vuol giuocare col frate pregante, e l'atto fanciullesco non si addice al soggetto. Ciò non mette in ombra la personalità del pittore, e il pensiero creativo svolto nell'opera con sincera espressione artistica, si mostra originale e interessante come un documento storico.

In chiesa, nel primo altare a sinistra, vidi un *s. Giovanni Battista che predica alle turbe*, composizione grandiosa, efficace e suggestiva d' ignoto pittore. S. Giovanni cuopre in parte la sua nudità con una rozza pelle d'animale; la folla intenta ad ascoltarlo, veste abiti ricchi che ricordano i costumi italiani del cinquecento. Credo che la tela appartenga a questo secolo e non è improbabile che provenga dalla scuola bolognese.

Chiesa parrocchiale di s. Gervasio e Protasio [1]

Le antiche origini del tempio son ricordate dal nero campanile, grazioso e svelto esemplare dell'arte comacesca, dello stile lombardo [2]. Il tempio contiene una tela d'Ippolito Costa, che egli dipinse quando seguiva troppo fedelmente la maniera di Giulio Romano.

Mantova - Chiesa di s. Gervasio: « Sepoltura di Cristo » d'Ippolito Costa.
(Disegno del D'Arco ridotto gentilmente dal sig. Ottorino Pulga)

1) Deriva da un oratorio eretto nel 829. Fu ampliata nel 1385. (Vedi primo prospetto).
2) Questo ed altri quadri che i lettori vedranno illustrati in seguito, non si poterono fotografare stante la oscurità del luogo o del dipinto. Perciò ricorsi alla riproduzione e riduzione delle stampe pubblicate dal D'Arco.

Questa *Sepoltura di Cristo* è disegnata con vigore, ma il concetto creativo si è perduto nel laberinto delle reminiscenze classiche. La figura della Vergine e le immagini dei ss. Giovanni e Giuseppe d'Arimatea, ricordan troppo le forme statuarie antiche, non versano vere lacrime, la loro anima non è percossa dal dolore, il loro pensiero è assente. Perciò la *Sepoltura* del Costa può definirsi un opera cristiana rivestita di forme classiche pagane; ed è un vero peccato, perchè Ippolito disegnò la tela con grande maestria, con ricchezza - forse troppo minuta - di particolari. Il colore, come il disegno, è di maniera, e vi prevalgono le tinte e le velature fosche, che dànno alla tela un aspetto antipatico e tetro, che fanno desiderare il sole e l'azzurro.

Chiesa parrocchiale di sant' Apollonia [1]

Poco dopo la morte della contessa Matilde (1115), la libera Comunità di Mantova fece erigere questo tempio, che andò soggetto a infiniti rimodernamenti. Contiene buone pitture, fra le quali sono notevoli il grande quadro del coro di Giuseppe Bottani e una pala del cinquecento attribuita a vari artisti. Cominciamo da questa.

Mantova - Chiesa di sant'Apollonia: Santa Marta, attribuita a Dosso Dossi

(Disegno del D'Arco ridotto gentilmente dal sig. Ottorino Pulga)

1) Si chiama s. Stefano e s. Zenone in santa Apollonia. Nei primi quattro secoli della sua esistenza si chiamò santa Maria di Betlemme; nel 1834 acquistò il nome dei ss. Zenone e Stefano. Per le note di costruzione vedi il primo prospetto.

Il Cadioli, così facile a dare giudizj strampalati e a vedere in ogni dipinto la mano del *Correggio*, gli attribuisce questa tela della *Vergine, santa Marta e san Giovanni;* il Susani la ritiene di Bernardino Luini (circa 1474 † 1530?); il D'Arco la giudica o di Benvenuto Tisi detto il *Garòfalo* (1481 † 1559) - che tanto operò a Roma e a Modena - o di Giovanni Lutero chiamato Dosso Dossi (1479? † 1542), l'allievo del vecchio Costa formatosi poi al contatto di Zorzi da Castelfranco e di Tiziano. Io credo si debba al Dossi, il quale - cosa ignorata dagli scrittori mantovani - ebbe relazione con Isabella d'Este, e nel 1512 fu a Mantova e vi lavorò. È noto che egli emerse come decoratore e l'arte cristiana non riuscì ad attrarlo, abbenchè l'opera che gli dà nome sia una tela di soggetto sacro, conservata nella Galleria di Ferrara. Nel dipinto di Mantova, in cui la disposizione simmetrica delle figure e dei particolari indica la mano di un decoratore, il sentimento religioso manca, ogni figura vive e pensa per conto proprio, nessun legame - sia pure simbolico - unisce i sacri personaggi. Quindi, pur discutendo la ipotesi dal lato del sentimento, non mi sembra che sia oppugnabile. Il Dossi fu brillante colorista, e noi vediamo nella nostra tela una tecnica vigorosa, una fusione dolcissima di tinte, abbenchè il tempo e la polvere [1] abbiano distesa un'ombra fosca sul prezioso quadro.

La scena si svolge sopra un bel fondo di paese. Maria siede in trono tenendo sulle ginocchia il piccolo Gesù; alla sua destra si presenta santa Marta, che in aria di canzonatura dà a mordere una spugna al drago infernale; alla sinistra, avvolto in un manto giallo, che sul petto scuopre l'abito color fiamma, si vede s. Giovanni, raggiante di bellezza e di giovinezza. Anche in questo quadro - come nell'altro del Cotignola che vedemmo nella chiesa di s. Martino a Viadana - si ripete l'anacronismo di figurare Giovanni quasi adulto, mentre egli aveva appena pochi mesi più del Nazzareno. La superba tela - tranne l'annerimento lieve causato in gran parte dalla polvere che vi è sopra - è conservatissima, ma la parte inferiore di essa scompare dietro certi mazzi di fiori dorati, che indicano la massima degenerazione del sentimento estetico. Fino al giorno in cui i sacerdoti non avranno compreso, che dove sono opere d'arte deve regnare la massima semplicità ornamentale, e devono sparire le oleografie che si pongono in basso negli ovali, i mazzi di fiori finti, le palme e tutte le simili decorazioni da fiera; fino a quel giorno che auguro prossimo, l'arte cristiana non attirerà chi vive fuori del campo estetico, e fallirà al suo scopo: quello di riflettere sulla fede quel raggio di sole che le venne da essa; di rivolgere alla folla la parola di Dio, con la divina voce dell'arte.

Giuseppe Bottani - del quale parlai trattando della chiesa di sant'Egidio - bisogna vederlo e giudicarlo in sant'Apollonia, ov'è rappresentato da una grandissima tela con la Vergine, il Bambino e vari Santi. Quadro di maniera parecchio

1) La tela è coperta da uno strato vischioso di polvere. Occorrerebbe che un uomo d'arte le togliesse quella velatura dannosa al dipinto. Non abbisogna altro che una intelligente e coscienziosa pulitura.

coreografica, ma superbo per disegno e colore. Il piccolo Gesù è una meraviglia. Sembra che il sangue circoli sotto la pelle rosata, che gli occhi gettino lampi di giovinezza, che dalle labbra stia per prorompere un alto segno di vita. Grandioso e sontuoso il panneggio, dalle tinte vivaci che balenano come onde di luce. Bella e fiera la Vergine, simbolo tangibile di materna felicità; vigorose e animate le figure dei ss. Giuseppe, Zenone e Stefano. Peccato che l'artificio guasti quelle linee di vita tracciate dall'agile pennello del Bottani; peccato che la ricerca troppo palese dell'effetto scenico e pittorico, e la mancanza assoluta di quello spirito religioso che doveva scaturire spontaneo e sincero dal soggetto, raffreddino l'osservatore. Dinanzi a questa tela luminosa e vivace, come un giardino fiorito ebbro di sole, l'occhio vaga ammirando, ma il pensiero si astrae e il cuore non accelera i battiti, perché dall'armonia chiassosa delle tinte, non emerge un suono che vibri nell'anima.

Chiesa di s. Maurizio

Napoleone I - il *grande* o il *piccolo*, il *benefattore* o il *macellaio* dell'umanità, come venne chiamato per amore o per odio - fu santificato a Mantova: il figlio della rivoluzione francese volle salire al cielo, per bandirvi forse i diritti del santo, dopo aver propagati quelli dell'uomo. Intendiamoci, però: il nimbo aureo glielo applicarono - per una via traversa - i suoi ammiratori, perchè il clero non ci entrò per niente, e nè meno furono scomodati quei giudici del sacro collegio, che istruiscono i processi di santificazione. La faccenda andò così. Un decreto [1] di Eugenio Beauharnais fece sapere che la chiesa di s. Maurizio [2] diventava parrocchia militare, prendendo il titolo di s. Napoleone... così il popolo - ignorante di storia cristiana - avrebbe creduto alla santità del Bonaparte. La chiesa - secondo il progetto dei generali Calori e Grenier - si sarebbe trasformata in un tempio quasi esclusivamente militare raccogliendovi i ricordi d' illustri guerrieri, le cui spade avevano sfavillato nella pianura mantovana [3]. Si cominciò con una epigrafe a Giovanni delle *bande nere*, dettata da Paolo Giovio (o dall'Aretino?)

JOANNES MEDICEVS HIC SITVS EST
INVSITATAE VIRTVTIS DVX
QVI AD MINCIVM TORMENTO ICTVS
ITALIAE FATO POTIUS QUAM SVO
CECIDIT AN MDXXVI

Il gagliardo e sfortunato Giovanni, la cui morte prematura si dovè forse alla asineria del chirurgo operante, spirò in Mantova il 30 dicembre 1526, per la ferita riportata combattendo da leone contro gl' Imperiali, fra Borgoforte e Governolo. Egli fu sepolto nella chiesa - ora soppressa - di s. Domenico, e la lapide conservata in s. Maurizio venne tolta di là. La sua spada è a Firenze.

1) Del 13 novembre 1806.
2) Fu eretta nel 1609 sulle rovine del tempio di santa Margherita. L' architettura barocca della chiesa si deve ad Antonio Maria Viani, che nella facciata dette prova di alta goffaggine. Fino al 1796 la officiarono i padri teatini.
3) Si conservano ancora alcune lapidi nella cappella di s. Bartolomeo e altrove.

Sulla porta del tempio si murò una epigrafe assai spiccia, che diceva:

DEO ET DIVO NAPOLEONI
D

ma nel 1814, cessata la dominazione francese, la prima epigrafe fu sostituita con questa:

DEO ET DIVO MAVRITIO
D

Come si vede, alle guerre napoleoniche tennero dietro quelle dei Santi.

Pitture.

La chiesa contiene buone tele della scuola caraccesca, che Bonaparte rispettò per non privarne s. Napoleone. Dando ascolto ai cronisti mantovani, la chiesa di s. Maurizio farebbe concorrenza ad una pinacoteca, ma disgraziatamente la critica e la storia dimostrano la leggerezza di questi giudizj.

Nella prima cappella a sinistra troviamo una tela, che secondo gli storici è del cremonese Boccaccio Boccaccino, la cui maniera può definirsi un anello di congiunzione tra le scuole lombarda e veneta. È noto che il Boccaccino fiorì sulla fine del quattrocento e sui primi del secolo XVI (1518), perciò non arrivo a comprendere come si possa avergli attribuita una mediocre pittura barocca. Si noti, poi, che la storia doveva ricondurre in carreggiata i giudici di manica larga, perchè la tela rappresenta *s. Bartolomeo che incoraggia Pio V a salvare la Chiesa*, il quale salì al pontificato (1566-1572) dopo quarant'anni che il Boccaccino era morto.

Nella cappella seguente - ove si conserva un magnifico mausoleo del marchese Luigi Gonzaga - il quadro dell'altare - l'*Apoteosi di santa Felicita* [1] - e le tele laterali, che rappresentano con verità straziante il martirio della madre e dei figli - sono attribuite a Lorenzo Garbieri bolognese (1581 † 1654), uno dei minori discepoli dei Caracci. Rispetto principalmente l'opinione del Malvasia, ma non la divido: chi dipinse l'*Apoteosi*, non creò il *Martirio*. Nel primo quadro le carni hanno un' intonazione così biaccosa che non si dimentica più, mentre nei laterali il colorito è assai più vero. Infine, il disegno grandioso dell'*Apoteosi* non corrisponde alla tecnica, la cui meschinità si rende palese al primo sguardo. Se il Malvasia, a' suoi tempi, giudicò giusto, vuol dire che ora ci troviamo dinanzi ad una copia, come non escludo che l' infausta mano di un restauratore abbia potuto togliere ogni carattere al quadro. I laterali, invece, hanno il gusto caraccesco, son disegnati e dipinti con vigore.

Nel presbiterio e nel coro vi sono sei grandi tele di Giacomo Denys di

1) La Santa e i figli suoi si presentano fiorenti di salute alla Vergine in trono. Con quale criterio i cronisti indicano questo dipinto, col titolo di *Martirio di santa Felicita*.

Anversa, che non rassomiglia in niente al suo illustre concittadino, il Rubens. Non meritano uno sguardo, ma ho voluto ricordarle perchè piacquero a quei famosi cronisti, che attribuirono al Boccaccino una tela barocca. Parliamo invece di Lodovico Caracci (1555 † 1619), assai bene rappresentato.

Mantova - Chiesa di s. Maurizio : Martirio di santa Margherita, di Lodovico Caracci.
(Disegno del D'Arco ridotto gentilmente dal sig. Ottorino Pulga)

Il *Martirio* di *santa Margherita* [1] fu attribuito ad Annibale Caracci (1560 † 1609), ma una lettera del fratello Lodovico [2] ritrovata nel secolo decorso, tolse ogni dubbio, perchè egli scrivendo a Carlo Ferrante parla di questo suo lavoro e della *Annunziata* da lui dipinta - che vedremo poi - la quale per chi non legge e scrive è ancora di Agostino Caracci. Il D'Arco, sfogliando i registri delle spese fatte dai Gonzaga [3] negli anni 1613-17, vi trovò notato (nel 1616) che *se pagarono ducatoni dodeci a M. Lodovico Caraci*, e (nel 1617) altri *zecchini trenta a conto*

1) Terza cappella a destra. La tela è tirata su tavola, perciò alcuni che non guardarono bene, asserirono che il dipinto è su legno.
2) Pubblicata dal Bottari e dal D'Arco.
3) Ho già scritto che furono distrutti.

dei quadri che debbe fare per la cappella de s. Maurizio [1]. Da ciò potrebbe sembrare che Lodovico avesse eseguite in questa chiesa parecchie opere, ma invece è noto che lavorarono con lui alcuni suoi discepoli, quindi il pagamento era fatto al maestro, al fondatore e rappresentante della scuola caraccesca.

Parliamo del quadro [2]. Il disegno è stupendo, il colorito buono ma fosco. Lodovico, quest'ape della pittura che succhiò il miele da tutti i fiori, soleva dire ai suoi discepoli: *buon disegno e color di fango,* forse per bistrattare i Veneti e specialmente il *Tintoretto,* che lo aveva giudicato di mente ottusa. È un fatto che Annibale - il migliore degli *Incamminati* [3] - fu buon coloritore, mentre Lodovico non subì la suggestione della tavolozza, ma può dirsi un filosofo della linea. Il martirio di santa Margherita lo prova in modo luminoso, e se il *Cavalier Bernino* disse il vero - rassomigliando la maniera caraccesca ad una pentola, in cui il maestro di cucina versa una ramajolata di liquido tolto alle altre pentole - vuol dire che Lodovico era un cuoco di prim'ordine.

La Santa è una fiera e devota immagine che affronta il martirio sprezzando la vita, animandosi nel pensiero del celeste godimento; il carnefice, nel gesto magnifico di menare il colpo mortale, mostra l'abilità e la pratica dell'infame opera sua; la folla commossa e piangente segna la nota del dolore, che forse si riflette nell'uomo d'arme.

Nelle mura laterali di questa cappella son rappresentati due martirî della Santa. Nel migliore, Margherita è legata ad un palo e un aguzzino le accende un gran fuoco sotto i piedi. Anche in questa tela di scuola caraccesca, dovuta a Giovanni Andrea Donducci (1575 † 1655) bolognese, chiamato il *Mastelletto*, il disegno è vigoroso, il colorito sobrio ed efficace. L'*Annunziazione* dello stesso Lodovico [4], è un'opera meno riuscita della precedente, e mi parve troppo affollata di personaggi e manchevole nel colore. La Vergine è la sola figura che desta un'impressione profonda. Le pitture laterali si supposero di scuola caraccesca, mentre sono delle brutte manifestazioni dell'arte barocca. Nel laterale sinistro della prima cappella [5], notai una tela attraente e seria, sfuggita all'esame dei critici. In mezzo la Madonna, ai lati s. Maurizio e una Santa, in basso un grazioso Angelo che suona la mandòla, il quale mi ricordò - non per lo stile, ma per la deliziosa dolcezza - le creazioni di Marco Melozzo e l'Angelo liutista di Gio. Battista di Jacopo (1496 † 1541), detto il *Rosso Fiorentino*, compagno di lavoro (a *Fontainebleau*) del Primaticcio.

---

1) D'Arco - *Delle arti e degli artefici* (Documenti). Così pure la lettera sopra citata di Lodovico.

2) I dipinti di s. Maurizio son tenuti in maniera vergognosa... e vi sono opere di valore. Il vicario non ne ha colpa perchè la chiesa (sussidiaria di s. Barnaba) non ha fondi. Don Marchesi, da cui dipende questo tempio, provveda. Egli che ama l'arte - e lo lodai per questo - trovi modo di salvare dalla rovina le tele di s. Maurizio. Son nere di polvere, alcune hanno pieghe profonde, essendosi distaccate dai telai. È una rovina.

3) Si chiamò così l'Accademia fondata con tanta fortuna da Lodovico.

4) Seconda cappella a destra.

5) A destra. Anche l'altro laterale sembra fatto dalla stessa mano, e vi è notevole la figura della Vergine. La pala dell'altare ha un affresco - la *Madonna delle Grazie* - tolto dalla chiesa dei ss. Filippo e Giacomo. È dell'epoca buona.

Una gentile pittrice bolognese ci vide il gusto di Bernardino Pinturicchio (1454 † 1513), ma io credo che non si esca dalla scuola caraccesca, abbenchè sia difficile dare un giudizio su questa tela, per lo strato di polvere nero e vischioso che la ricuopre. I Caracci, l'ho già detto, volando come api nel giardino dell'arte, ne succhiarono i fiori più dolci e rari. Per questo, il miele che produssero aveva infiniti gusti: ricordava la fioritura toscana, la romana, la lombarda e la veneta [1]: ricordava il giardino d'Italia il cui profumo inebriò il mondo. Quindi nelle loro pitture si può vedervi Andrea del Sarto o Raffaello da Urbino, il *Correggio* o il Mazzuola, il Tintoretto o il Tiziano, a seconda dei gusti e delle simpatie.

1) Il canonico Carlo Cesare Malvasia (sec. XVII), l'eminente storico dei Caracci, nella sua *Felsina pittrice* parlando di Lodovico - del fondatore della scuola e della maniera caraccesca - dopo aver detto che studiò i veneti e s'innamorò dell'arte fiorentina e di Andrea del Sarto, prosegue: trasferitosi poi a Parma (narra il Malvasia), alle graziose (figure) del *Parmigianino* che tanto gli piacque, e alle divine del Correggio, tutto dedicossi; itosene a Mantova sulle terribili di Giulio e le scientifiche del Primaticcio fece studio ».

Sulle pitture del Primaticcio a Mantova, Lodovico non ebbe troppo da studiare, perché in questa città il primo si fece conoscere per inarrivabile modellatore di stucchi, ma non produsse molte opere pittoriche. Nel palazzo del Te - in cui la sua stecca alata fece miracoli - dipinse nella sala di Cesare e nella loggetta della grotta, insieme a Giulio.

Chiesa di sant'Orsola

Margherita Gonzaga [1] figlia di Guglielmo duca di Mantova, vedova di Alfonso d'Este duca di Ferrara, negli anni 1604-1608 fece costruire il monastero e la chiesa di sant'Orsola, ove introdusse le religiose che abitavano nel convento di via Borre. La chiesa venne consacrata dal vescovo Francesco Gonzaga nell'anno 1613, ed è ancora aperta al culto; il monastero - dopo la sua soppressione - avvenuta nel 1782 - fu trasformato in ospedale.

Nel magnifico convento, che poteva paragonarsi ad una appendice della reggia, si educarono le giovani principesse Gonzaga, vi trascorsero gli ultimi anni della loro vita le dame della nobiltà mantovana, le vedove dei principi, le infelici segnate dalla sciagura. Per questo, il soggiorno fu reso delizioso e ricco, ammassandovi i tesori dell'arte e gli splendori della natura: decorandolo di svelti portici, di cortili spaziosi, di tele superbe, di giardini in cui sbocciavano i fiori d'ogni paese, di alberi rari e profumati. Nelle candide celle del convento, adorne di classici marmi, sognarono il fasto del trono le due Eleonore Gonzaga, che cinsero la corona imperiale di Germania; ed Isabella Clara d'Austria vi sparse tutte le sue lacrime, invocando la pace della tomba.

Mentre si fabbricavano la chiesa e il monastero, andarono perdute una quantità di preziose memorie storiche. A questo proposito, nel *Diario di Mantova* [2] è scritto: - « Il celebre nostro Marcello Donato, che tenea casa presso al luogo « ove poi fu eretta la Chiesa di sant'Orsola, lasciò fra le altre cose una raccolta « di antiche marmoree iscrizioni. Queste, mal valutate da chi ne fu erede, ven- « nero trasandate in guisa, che nel mettere i fondamenti di tale Chiesa e nell'al- « zarne il pavimento, vi furono sepolte in buona porzione. Allorchè si abbassò « la via Pradella per renderla orizzontale, vi fu chi propose di tentare uno scavo « onde procurare di ricuperarle, ma non si volle aderire ».

---

1) Morì il 6 gennaio 1618. Fu sepolta nel monastero da lei fondato.
2) Pagina 72.

La chiesa e il monastero di sant'Orsola furono costruiti sul disegno di Anton Maria Viani, che si fece perdonare la grave colpa di avere eretta la pesante facciata di s. Maurizio. Il piccolo tempio ha forma ottangolare e buone linee architettoniche; all'intorno girano due file di archi sovrapposti, ove sono scavate alcune tribune per le monache, le quali assistevano non viste alle sacre funzioni [1]. In

Mantova - Chiesa di Sant'Orsola (fot. favoritaci dal sig. Enrico Spadini)

basso si notano tre cappelle, che insieme al vano per cui si entra nella chiesa, formano le quattro estremità della croce. L'edificio è suggestivo e lo sarebbe ancora più, se i padri camilliani avessero la felice idea di togliere dalle pareti gli orribili quadri che lo deturpano. La facciata corintia, ricca di marmi ben lavorati, è un po' grave e piace meno dell'interno, in cui vien fatto di ricordare il magnifico oratorio di Sabbioneta.

Pitture.

Parliamo di quello che c'era perchè il tempio è spoglio di qualsiasi opera d'arte, fatta eccezione d'un paliotto assai bene ricamato in seta, che porta gli

1) Il coro interno del monastero conteneva quaranta scanni. Lo eseguì un artista tedesco per la somma di duemila scudi.

stemmi dei Gonzaga. Monastero e chiesa potevano paragonarsi ad una galleria artistica, creata con amore e intelligenza [1], ma dopo la loro soppressione le più belle opere sparirono. Nel 1786 Giovanni Bottani - direttore della reale Accademia - fu incaricato di trasportare dal monastero di sant'Orsola *le migliori* pitture e depositarle nel Ginnasio cittadino. Il Bottani raccolse ben settantasei dipinti, tra i quali figuravano una grande tavola del Francia rappresentante *Quem genuit adoravit* - che i cronisti ebbero a giudicare condotta con infinita diligenza - e il *Martirio di sant'Orsola* di Lodovico Caracci, tela imponente in cui le figure erano disegnate al naturale. L'opera del Francia fu fatta sparire ed ora si conserva nella Pinacoteca di Monaco: quella del Caracci venne clandestinamente venduta al principio del secolo XIX, dai conservatori (!) del Museo di Mantova [2].

Fino al 1825 il nome del pittore e architetto mantovano Lorenzo Leonbruno fu quasi totalmente dimenticato, e solo nel 1813 Pasquale Coddè scriveva al Pungileoni [3] dandogli conto di una pittura di Leonbruno « giunta a sua cognizione, e scoperta quando furono soppresse le Orsoline ». Questo dipinto [4] rappresentante s. Girolamo fu posseduto da certo Risi ramaio delle monache, che lo vendè a Sigismondo Belluti raccoglitore di opere d'arte. Nel 1825 il Prandi pubblicò la biografia di Leonbruno [5], e allora accadde un fatto miracoloso: nella raccolta di quadri del citato Belluti si scoprirono alcune tele con la firma in oro del Leonbruno, ma la trovata non attaccò, e il s. Girolamo fu ritenuta l' unica

---

1) Registro le opere - buone, mediocri e pessime - che si conservano nel Museo di Mantova, e nell'Accademia Virgiliana. Sopprimo i numeri dei quadri perchè nel prossimo ordinamento cambieranno tutti, essendovi molto da scartare. Più sotto noto le migliori opere perdute.

Opere esistenti nel Museo.

Cinque *Santi* e una *Santa* del Feti - Due quadri, l'*Annunziazione* di Lucrina Feti - *S. Michele* del Viani - *Sant'Elena*, la *Circoncisione*, *s. Francesco*, il *Martirio di sant'Orsola*, la stessa incoronata, *Santa Chiara* (del Bononi?), *Cristo che fulmina i dannati*, il *Nazzareno*, *Madonna*, la *Vergine* con *due Sante*, *Santa Caterina* e *Santi*, la *Natività* con sette figure e gloria, un *Bambino* dormente, un altro *Martirio di sant'Orsola*, tutte pitture d'ignoti artisti. La *Natività* di scuola tedesca - *Scena pastorale* attribuita alla scuola veneziana, ciò che non appare - La *Flagellazione* di Cristo, del Costa (Lorenzo il giovane?) - *Madonna con Bambino* e Santi del Bazzani - *Angeli che suonano* e cantano di Giacomo Denys - *Sant'Antonio* e *s. Francesco* del Bononi - *La moltiplicazione dei pani e dei pesci*, grande tela del Feti.

Nel vestibolo della sala accademica.

Ritratti di principesse incognite (d'ignoti) - Ritratti di Margherita Gonzaga di Eleonora Gonzaga moglie dell'imperatore Ferdinando II, di Eleonora Gonzaga moglie di Ferdinando III, della stessa da fanciulla, di Margherita di Savoia moglie del duca Francesco Gonzaga, cinque ritratti di principesse incognite, (d'ignoti).

Opere perdute.

Trittico: la *Natività*, *Gesù nell'orto*, la *Deposizione*; i due laterali eran copiati dal *Correggio* - *Il martirio di sant'Orsola e delle Vergini* di Lodovico Caracci - *Crocifisso* (scuola tedesca) - *Gloria del paradiso* del Viani - La *Flagellazione* (scuola del Tiziano) - *Madonna e Bambino* del Francia - Ritratto di Matilde di Canossa del *Parmigianino* - *Cristo nel deserto* del Bononi - S. Girolamo di Leonbruno.

2) Le opere in esso conservate vi si trasportarono nel 1827; alcune altre, appartenute alla chiesa di sant'Orsola, si trovano nei locali della biblioteca.

3) D'Arco. *Delle Arti e degli Artefici* - Documenti.

4) Era firmato *Laurentius Leonbrunus Mantuanus*.

5) Vedi bibliografia.

opera esistente in Mantova, del dimenticato pittore. Parlai già di Leonbruno e di questa sua tela [1], che nessuno sa dirci dove sia; aggiungo che s. Girolamo vi era rappresentato nell'atto d'implorare da Dio il perdono de' suoi peccati, fra i quali - guardando la floridezza della immagine riprodotta da Prandi - s'indovina che vi fosse pur quello della gola. Il D'Arco [2] osservò che l'artista, volendo sfuggire i difetti della scuola del Mantegna - in cui si faceva sfoggio di erudizione - copiò troppo servilmente il vero e non dette anima al dipinto [3]. In esso era rappresentato il Santo che pregava dinanzi il Crocifisso, tenendo la Bibbia aperta sopra un mucchio di sterpi. Il corpo di Girolamo si vedeva panneggiato nel manto rosso e nella tunica cenerina, che lasciavano scoperte le braccia e parte del dorso.

Il Prandi si dichiarò entusiasta di quest'opera, ma esaminando il disegno che egli riprodusse nella sua monografia, bisogna fare un po' di tara all'entusiasmo del critico, specialmente quando parla della testa di leone che si vede ai piedi del Santo, alla quale - secondo il Prandi - manca solo... la parola; infatti si può rassomigliare ad un pescatore olandese. Il quadro era dunque difettoso, ma questo non vuol dire che Leonbruno fosse un artista mediocre, nè poteva esserlo. Dissi già che egli studiò col Mantegna e con Lorenzo Costa il vecchio: aggiungo che gli fu pure maestro il *Perugino*, come si rileva da una lettera che la marchesa Isabella Gonzaga scrisse al soave pittore della Vergine [4].

Lorenzo di Liombeni o Leonbruno, che stando al Prandi nacque da Giovanni ed Elisabetta Moroni, fu adottato dal pittore mantovano Giovanni Luca Liombeni che gli lasciò i suoi averi. Per tale fatto cambiò nome e fu chiamato con quello del padre adottivo, ma più comunemente Leonbruno. Egli si recò a Firenze dal Vannucci quando aveva quindici anni ed è certo che rimase presso di lui; infatti in altra lettera Isabella si duole col maestro, perchè ascoltando Lorenzo mantovano non colorì ad olio il quadro commessogli [5].

Domenico Feti era largamente rappresentato nella chiesa di sant'Orsola, e si può dire che in essa egli spiegò una prodigiosa attività. Alla sua morte il duca Ferdinando se ne mostrò addolorato e volle che venisse a Mantova la sorella di lui, pittrice anch'essa, la quale si fece monaca ed entrò nel convento di sant'Orsola [6]. Cadono quindi come le foglie in autunno, i giudizj di quei critici che videro

---

1) Vedi a pag. 43, 44 e 45.

2) Opera citata.

3) Era su tavola (alta 78 X 59) con imprimitura a gesso e colori ad olio. Mezza figura.

4) « Perusino (Aprile, anno 1504). Questo nostro Mantuano exsbitore de la presente nominato Laurentio di « Liombeni, qual fin qui ha in questa terra data opera alla pictura et in essa si è exercitato, intesa la optima « vostra fama si trausferisce lì desyderoso de imparare et de far profecto sotto di vui. Noi che sempre fos- « simo prone a favorire chiunque havemo visto prono e inclinato a questa virtù, et maxime a questa de la « pictura la quale sopra modo apreciamo, havemo vogliuto cum la presente nostra strictamente racomandar- « vilo, cum pregarvi che per rispeto et amor nostro non gli sogliati negare de mostrarli fedelmente et in « cio dargli indiricio: reputando de singularmente gratificarni ».
Fu pubblicata dal Braghirolli - Vedi bibliografia.

5) Lorenzo arrivò a Firenze nell'aprile del 1504; il Vannucci cominciò a disegnare la tela (come dimostra il Braghirolli col suo XXX documento) il 29 decembre 1504. Secondo il Malaspina, il *Correggio* avrebbe studiato nella scuola di Leonbruno, ma fino ad oggi nessun documento lo prova.

6) D'Arco, *Delle arti e degli artefici*, pag. 81.

nelle tele da Lucrina eseguite a Mantova, la mano... del defunto. Essa imitò la maniera del fratello, fu dolcissima pittrice, ma la sua fredda immaginazione non le permise di uscire dalla mediocrità.

Di Domenico Feti ho già parlato nè voglio ripetermi, ma è necessario che mi trattenga un poco sulla grande tela in cui egli dipinse, quasi con violenza di tecnica, la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, il suo capolavoro [1]. Domenico fu un esecutore pronto e vivace, come dimostrano le michelangiolesche figure degli

Museo di Mantova - « S. Giovanni Apostolo » di Domenico Feti
(fot. Crotti).

Apostoli, che impressionano per il getto impetuoso del colore [2], per la potenza della linea e del pensiero creativo. Il s. Giovanni è una figura magistrale che forse ricorda l'arte del Rubens studiato dal Feti, che rammenta un plagio scandaloso del pittore viadanese Stefano Gognetti. Egli lo riprodusse in piccole proporzioni e lo fece passare per suo, firmandolo e datandolo [3].

La *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* è una grandissima tela semicircolare, densa di figure assai più grandi del vero. Il Nazzareno sta in mezzo e in alto, guardando la turba famelica divisa in tre gruppi. Lo strazio terribile della fame è rappresentato con verità sorprendente nei volti dalle fonde occhiaie, dallo sguardo smarrito, dalle labbra e dalle carni pallide come cera. La morte si avvicina alle turbe e le nasconde nell'ombra, ma il gesto del Nazzareno fuga le tenebre e

1) Era nel refettorio di sant'Orsola; si trova nella sala maggiore del Museo di Mantova.
2) Le più sono abbozzate. Si conservano nel suddetto Museo.
3) Mi accorsi del plagio visitando il Museo di Viadana fondato dal Parazzi, nel quale è conservato. Porta la data del 1684.

getta la luce nelle menti e nei cuori. I caduti si rialzano, i moribondi sentono ritornare la vita, le madri non piangono più sui figli straziati dalla fame. L'ampia tela forma una mirabile esposizione di figure isolate, di gruppi, di membra nude e scorci arditissimi, e sarebbe un'opera completa se il colore robusto e spontaneo, fosse più vero e meno biaccoso: se il disegno quasi febbrile, non cadesse nelle esagerazioni e nei traviamenti dello stile barocco.

Nel Museo vi è un'altra opera degna di nota, che appartenne alla chiesa di sant'Orsola: la *Natività* [1], ritenuta di scuola tedesca. La capanna è quasi un mito perchè si apre nel tetto e nei lati, offrendo la vista di un paesaggio irto di rocce, fra le quali scorre placido un rio. Il piccolo paese ha nel mezzo una via che si perde entro una collina forata; cavalieri e pedoni la percorrono avviandosi alla capanna, volendo certo rappresentare i re Magi e il loro seguito. Nel primo piano del quadro, adoranti il Bambino disteso in terra, si vedono la Madonna, s. Giuseppe e due pastori. Il dipinto è disegnato con forza, quasi duramente ed ha i caratteri della scuola tedesca. È una scena non mistica, ma ispira un senso di pace familiare. L'idea della capanna aperta a tutti i venti, mi ricordò un'altra *Natività* della medesima scuola e di epoca anteriore, che vidi nella Pinacoteca di Forlì. In questo dipinto la capanna ha le mura e il tetto sfondati, e nell'interno fiammeggia allegramente il ceppo tradizionale. Si vede che il pittore non conosceva nè men di vista le polmoniti.

1) Vestibolo della Galleria, n. 3.

Chiesa di santa Teresa

La chiesa e il convento di santa Teresa furono illustrati da scrittori di valore, tra i quali ricorderò Cesare Cantù [1], ma è un fatto che essi ripeterono i giudizj del Cadioli, elogiando le opere mediocri dipinte da Gerolamo Brusaferro, dal Canuti e da Filippo Ghirardi; portando ai sette cieli le meschine sculture del mantovano Guglielmo Dolce; dimenticando di parlare della parte più notevole dell'edificio: il grandioso sotterraneo, che può dirsi una piccolissima riproduzione delle romane Catacombe. L'anno 1649 i padri carmelitani scalzi fecero costruire l'oratorio, che prese il nome della fondatrice dell'Ordine di santa Teresa, di quella mirabile donna che secondo Matilde Serao [2] « non è una passionale, quando si « dà al Signore: non cade ai piedi del trono Celeste fulminata d'amor divino, « non è invasa, non è invasata: non è una frenetica. È viceversa un'anima bella, « sincera, salda, pensosa, osservatrice, che si lascia convincere a poco a poco, che « si dà oltre che col cuore, con la ragione, che si abbandona, non solo col sen- « timento, ma con la logica spirituale, che è presa non da impressioni esteriori, « ma da lunghe cogitazioni intellettuali ».

L'anno 1668 gli stessi Carmelitani ampliarono il convento e fabbricarono la chiesa, ove rimasero fino al 1797, in cui vennero soppressi. Monastero e tempio si elevano sopra una massiccia costruzione sotterranea che forma un laberinto di corridoi, di cappelle, di tombe. I grandi pilastri e le poderose volte sono in cotto e si trovano quasi a livello della strada. Il sotterraneo è composto di due cripte nelle quali girano due ordini di colombari, ove venivano sotterrati i religiosi appartenenti al monastero; i molti corridoi eran divisi in tombe col mezzo di pareti, e vi si accedeva dalla chiesa o dal convento alzando le lapide marmoree. Queste tombe appartennero alle più nobili famiglie mantovane, per cui i Francesi invasori, smaniosi di bottino, sfondarono le pareti, aprirono i colombari e

1) Vedi *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto, ossia storia delle Città* ecc., per cura di Cesare Cantù e d'altri letterati. Milano 1859.

2) Da una sua conferenza ancora inedita tenuta a Napoli nel maggio 1902.

violarono le tombe, rubando ciò che trovarono, ammassando le ossa dei frati, delle nobili dame, dei cavalieri dal nome glorioso. E ancora nelle tenebre dell'interessante sotterraneo, si vedono mucchi di ossa umane annerite dall'umidità e sparse sul terreno.

Il grande cimitero si estende sotto la chiesa e il convento, e si può girarlo tutto, ma in certi luoghi occorre rifare la via tracciata e percorsa dai Francesi, introducendosi nelle tombe pei fori praticati nelle mura. Distruggendo questi inutili divisioni, sbarazzando il terreno dalle macerie allo scopo di rendere più decorose le cripte e i loro altari, si conserverebbe alla storia e all'arte una costruzione interessante, che ricorda i primi cimiteri cristiani.

La chiesa e il convento [1] son poveri di opere d'arte. Nel tempio notai il tabernacolo di stile barocco assai piacevole, ricco di marmi preziosi, che mi sembrò un magnifico lavoro in maiolica. E vidi con vero godimento i cinque superbi cancelli in ferro battuto, eseguiti in gran parte da un artista francese.

Mantova - Chiesa di santa Teresa - Cancellata in ferro battuto. (fot. Crotti)

Riproduco il più bello, che adorna la cappella della Vergine. Dalla parte opposta si vede l'unica cancellata di scuola italiana, di pregio minore. Ciò non dà ragione al Cadioli, il quale scrisse con somma audacia che nessuno avrebbe ardito imitare l'artista francese, perchè l'Italia vanta maestri che lavorarono il ferro come la cera, e basterebbero a dimostrarlo le famose opere di Siena e di Firenze. Anche l'altar maggiore era chiuso da una grande cancellata in cui è riprodotto, con motivi diversi, la medesima elegante composizione a fogliami, ma fu tolta per comodità del culto e riposta in un magazzino. L'inconveniente lamentato dalla presenza dei cancelli è facile ad eliminarsi, perciò ritengo che ben presto il magnifico lavoro abbellirà nuovamente l'altare, con decoro del tempio e con vantaggio delle memorie storiche e dell'arte.

1) Dopo i Carmelitani andarono in possesso dei Ministri degli infermi, quindi delle Canonichesse Lateranensi. Ora vi sono i Padri Gesuiti.

Chiesa di s. Martino

La tradizione dice che la chiesa ebbe origine da un oratorio eretto nell'827, ma nessun documento lo prova. Il tempio attuale fu murato e decorato nel 1737, con superbi stucchi di maniera barocca dal milanese Michele Costa. L'unica e grande navata è tutta una fioritura di Angeli, di ornati, di figure gentili, di animali fantastici, e lo stile non cade troppo nelle esagerazioni tante volte lamentate del periodo decadente. Bisogna dire, però, che il Costa fu felice nelle parti decorative, mentre nelle linee architettoniche degli altari, si dimostrò troppo schiavo della maniera imperante nel secolo suo. L'interno è buono ed offre ottimi esempi ornamentali; la facciata riuscì pesante e goffa.

Anche questa chiesa aveva pregevoli pitture, ma furono lasciate nel più completo abbandono. Noterò solamente una grande tela d'Ippolito Costa [1]: il guerriero Martino, che taglia il suo mantello per coprire un mendicante. Il quadro è rotto in varie parti e il colore del fondo si è distaccato, lasciando scoperta la tela; le figure si vedono assai bene, ed è un miracolo. Ippolito Costa - anche giudicando il dipinto da ciò che si vede - riprodusse con molta felicità di pensiero, di disegno e di tecnica la scena pietosa, della quale fra pochi anni non resterà traccia!

Il mendicante è il vero ritratto della miseria: le sue gracili membra, gli occhi velati e il colore giallo delle carni, dimostrano che Ippolito sapeva volgere lo sguardo in basso, nelle vie, ove piange e rantola la miseria.

1) Nella parete destra del coro.

Chiesa di s. Spirito [1]

Vincenzo Campi [2] (1536 † dopo il 91) cremonese, nel 1573 dipinse per questa chiesa un suggestivo s. Francesco d'Assisi, che vi si conserva ancora sotto un denso strato di polvere. La tela è in ottimo stato [3].

Fra gli alti dirupi si apre nella viva roccia una strada pietrosa, come il letto d'un torrente; nella massa buia dei macigni appare un lembo di cielo, un tramonto di sangue. Il frate poverello, dal volto ispirato all' altissima fede che egli fece vibrare nel mondo, prega e stende le braccia al cielo, animando l' orrenda solitudine con la parola cristiana. L'espressione della figura è talmente vera e suggestiva, che non si dimentica più. E ancora rivedo quegli occhi luminosi da cui si sprigiona la gran luce della fede, quel volto soave infossato e scarno, quelle mani che accarezzarono la miseria e salvarono le creature del Signore - umane o brute - levarsi nelle tenebre verso il Dio di pietà e d'amore. Quello... che non insegna l'odio, che parlò con la voce immortale di Francesco, il linguaggio dolcissimo della fratellanza umana [4].

1) Da un anno è chiusa al culto pubblico. Ora appartiene al collegio-convitto di s. Spirito. C'è un quadro di uno dei Costa ma fu rovinato a forza di ritocchi

2) Fu anche chiamato Antonio, ma in questa tela s'è firmato Vincenzo.

3) Fa da pala al secondo altare a destra.

4) È un peccato che la bellissima tela, pregevole per sentimento, per disegno e colorito, resti in una chiesa che nessuno vede. Crederei opportuno decorarne il tempio di s. Egidio, dal quale questo di s. Spirito dipende.

Chiese di Mantova

(Soppresse)

Oratorio della Scuola Segreta [1]

Possedeva due magnifiche tele, che per fortuna non sono ancora distrutte [2] e si conservano nel Museo di Mantova. *Cristo che va al Calvario* è di Francesco Mosca, che lo Zani vorrebbe mantovano e, secondo il Cadioli, si dovrebbe annoverare tra gli scolari di Giulio, al quale egli attribuisce il disegno del quadro. Che l'autore sia uno dei tanti Mosca che aleggiarono nel giardino dell'arte, è indubitato, perchè l'artista si ritrasse nella tela e dipinse una mosca sul dorso di una sua mano; ma non credo che egli fosse uscito dalla scuola di Giulio, perchè lo stile del quadro non la ricorda. Basta guardare, per averne la convinzione, il volto soavissimo, ineffabile del Nazzareno, che può definirsi la immagine parlante del dolore, reso forte dalla fede [3].

Alcuni trovarono in questa tela lo stile di Raffaello, altri ci videro un riflesso della maniera che rese grande il *Domenichino*. Per conto mio, senza aver la pretesa di dettar legge, noto che il dipinto mi sembra posteriore a Giulio, e che si avvicina assai più alla scuola dello Zampieri, il quale abbenchè provenisse dai Caracci, aveva nelle vene il sangue generoso della rinascenza. Un altro ricordo della scuola bolognese mi sembra visibile nella testa suggestiva del Nazzareno, degna di figurare accanto all'*Ecce homo* di Guido Reni. Perciò io vado d'accordo coi critici che ritengono il Mosca un seguace del *Domenichino* e gli rimproverano la troppa somiglianza del suo manigoldo, che trascina Gesù tenendogli una fune al collo, con l'indemoniato che lo Zampieri ritrasse nell'affresco di Grotta Ferrata.

Questa composizione del Mosca è piena di movimento e di vigore. Il fondo rappresenta una strada con vari edifici architettonici, e la leggenda assicura che vi è riprodotta una delle vecchie vie di Mantova. Sul davanti del quadro si vede il Redentore caduto sotto il peso della croce, e intorno a lui si affollano le persone

1) Era in faccia alla chiesa di s. Marco, pure soppressa.
2) La fortuna sarebbe più grande se il Municipio pensasse ad affidarle ad un buon restautore, perchè altrimenti fra pochi anni le preziose tele saranno perdute.
3) Nella chiesa di s. Paolo si conservava una copia di questo dipinto.

care, i discepoli e i manigoldi, che formano un gruppo suggestivo. I differenti personaggi si distinguono per l'espressione varia dei loro volti: i buoni soffrono le pene del Maestro: i manigoldi s'inferociscono al pensiero che l'idea grande e trionfante, soppravviverà all'uomo.

Francesco Monsignori ci presenta un'altra *Caduta sotto la Croce,* che ritengo possa considerarsi il suo capolavoro. Ho già classificato l'artista tra i più forti

Museo di Mantova - « Caduta sotto la Croce » del Monsignori (fot. Crotti).

allievi del Mantegna, di cui seguì con amore i precetti senza entrare nel numero grande degli imitatori, privi di pensiero e di anima. Nel disegno è affascinante, nel colorito assai povero, e questo suo difetto gl'impedì di assurgere al posto che meritava. In questa tela la linea può definirsi impeccabile, il panneggio vi è trattato con larghezza, l'espressione delle figure non potrebbe essere più efficace. Il Redentore è caduto sul ginocchio destro, sotto l'enorme peso della croce. Le cinque figure che completano la scena, sono in ginocchio o sedute in terra. A sinistra si vede la Vergine in abito che sembra monacale, mentre cade svenuta nelle braccia amorose delle Marie. Il suo volto è duro e un poco grossolano, ma esprime con evidenza lo strazio materno: la figura del s. Giovanni mi sembrò una creazione angelica. Il quadro non ha sofferto come quello del Mosca, ma nel corpo del Nazzareno la tela è mancante di un pezzo bislungo, che dal bordo carbonizzato indica la bruciatura di un cero.

In questo dipinto il Monsignori dimostrò di essere un asceta del pennello,

nel secolo in cui si beveva avidamente alle fonti pagane. Il Vasari ci fece sapere che Francesco fu nemico d'ogni vizio e ricusò di dipingere pei Gonzaga i soggetti troppo amorosi da loro prediletti. E fece bene, perchè in arte - specialmente - ognuno deve seguire la via tracciatagli dal suo pensiero. E avrebbe fatto ancor meglio a curare la originalità delle sue composizioni, senza che la critica avesse da riscontrarvi dei ricordi di opere del Mantegna. Infatti se noi esaminiamo il gruppo sinistro del quadro in cui è la Madonna svenuta, ed osserviamo poi un gruppo molto simile disegnato dal Mantegna nella *Sepoltura di Cristo,* vedremo che il pensiero creatore è uscito di lì; che la Vergine del Monsignori ricorda troppo quella di Andrea.

Dalla stampa in rame di A. Mantegna rappresentante : - « La Sepoltura di Cristo. »

Non credo che oggi, dopo i danni sofferti dal quadro, si possa giudicare con esatto criterio la tavolozza di Francesco, ma in ogni modo il suo dipinto dimostra che egli non fu un eccellente colorista. In questa tela e nell'altra dell'Andreasi che vedremo a suo luogo, le carni hanno un color terreo talvolta disgustoso, e i panneggi rassomigliano a vecchie tappezzerie. Sembra che Francesco avesse divinato il verbo di Lodovico Caracci: « *Buon disegno e color di fango* ».

Chiesa di s. Domenico

Nel VI secolo dell'Era volgare, quando la religione di Cristo poteva affermarsi ed espandersi alla luce del sole, fu eretta la chiesa di s. Luca. Nel 1466 i padri Domenicani atterrarono il piccolo tempio e in quel luogo medesimo fecero costruire un maestoso convento e l'ampia e ricca chiesa di s. Domenico. Dopo la soppressione (1797), i sacri edifici passarono alla milizia, ed anche oggi il vasto tempio serve a magazzino militare, e il monastero - vago di cortili e di svelti loggiati, sotto ai quali si vedono varie lapidi e ricordi funebri - alloggia alcune truppe del presidio.

Il tempio era ricco d'opere d'arte. Fra i monumenti noto quello a Pietro Strozzi, che noi vedemmo in sant'Andrea, e il sontuoso sarcofago eretto alla memoria della Beata Osanna Andreasi, che fu ridotto in frantumi. Fra i quadri è necessario ricordare per la storia dell'arte il *Cristo morto* di Giulio Romano, che lasciato in balìa della polvere e dell'umidità, fu da esse distrutto. La tela rappresentava s. Giuseppe e s. Nicodemo nell'atto di calare pietosamente nella tomba il cadavere del Maestro: la Vergine e le Marie guardavano doloranti. Il Vasari ci fa sapere che Stefano di Zevio - del quale vedemmo nella chiesa d'Ognissanti l'unico suo affresco conservato a Mantova - dipinse in questa città molte opere pregevoli, e specialmente una bellissima *Madonna* ed altre figure *per la famiglia dei Recuperati*, entro la chiesa di s. Domenico; e anche questa pittura andò distrutta. Lelio Orsi di Novellara (1500 † 93), allievo del *Correggio*, vi era rappresentato da una magnifica Madonna con vari Santi, fra cui si ricordano Vincenzo e Carlo Borromeo; disparve. Forse la portarono via i Francesi, forse la vendè chi doveva gelosamente conservarla.

La chiesa di s. Domenico apre la nuova marcia attraverso le rovine dell'arte, fra le quali si nascondono nell'ombra i ladri d'ogni paese. Continuiamo la triste via, con la speranza che tutto non sia perduto [1].

1) Avverto subito che parlerò delle opere (di architettura, scultura o pittura) di valore riconosciuto, trascurando le minori, che non interessano nè la storia nè l'arte.

Chiesa di sant' Agnese

Tempio sontuoso, che gli Eremiti di sant'Agostino fecero costruire verso il 1450 sulle rovine di un antico oratorio [1]. Ne ho parlato trattando dell'antico sarcofago cristiano esistente nella Cattedrale, e i lettori ricorderanno che in esso fu deposto il corpo di fra Giovanni Bono di Mantova, santificato dal pontefice Innocenzo VII.

In questa chiesa furono sepolti due artisti di merito: Battista Coo, e Jacopino da Tradate. Il sepolcro del primo, in cui la epigrafe ricorda che morì nella massima povertà, fu demolito e spezzato, ma Paolo Pozzo lo rimise insieme per decorarne la chiesa di sant'Andrea, ove si conserva. Jacopino da Tradate - che a Milano scolpì la statua del pontefice Martino, lodata da alcuni, criticata dal Cicognara; e decorò la Cattedrale col magnifico doccione rappresentante un gigante - fu chiamato a Mantova nel 1440 da Gianfrancesco Gonzaga, per il quale scolpì le immagini della Madonna e dei santi Francesco e Giuseppe, che furono collocate (1443) sopra l'oratorio (santa Croce) di Corte. Dopo la demolizione del sacello le statue scomparvero. Il Tradate morì a Mantova e vi lasciò discendenza. Noi vedemmo il figlio Samuele aiutare il Mantegna (1465) nella copia di lapidi e monumenti antichi, e sappiamo che egli scolpì il sarcofago (distrutto) che volle erigere al padre suo, scrivendovi: *Jacobino de Tradate padri suaviss - Qui tamquam Praxiteles vivos - marmore fingebat vultus - Samuel observantis. V. F.*

In un muro presso la chiesa il D'Arco vide gli avanzi di alcuni affreschi e ne parlò [2]. Egli scrisse: « Presentiamo le poche reliquie di un lavoro certamente « condotto da mano italiana da noi disegnate quando eran men guaste che adesso « non sieno..... miserandi avanzi dei molti dipinti che decorarono l'antichissima « chiesa di sant'Agnese ». E soggiunge: « La maniera di colorire e il modo secco

1) Chiesa e convento furono chiusi nel 1775 e fino al 1806 servirono ad usi profani. In quell'anno passarono in proprietà di Giacomo Malacarne. La chiesa fu distrutta; il convento serve a caserma militare. La facciata prospetta la piazza Virgiliana.

2) Delle *Arte e degli artefici*. Li riprodusse nella tavola n. 15.

« ma intelligente di disegnare, ci ricordano il fare usato da Giotto, e più ancora « quello dei suoi allievi Puccio Capanna, Simon Memmo e Taddeo Gaddi. La « storia non si oppone a questo giudizio ».

Io credo di sì. Il D'Arco facendo i conti a modo suo, conclude che la chiesa di sant'Agnese dovè essere costruita non più tardi del secolo XIV, invece resulta chiaro che si cominciò a murarla nel 1450; dieci anni dopo fu aperta al culto e santificata dal pontefice Pio II, recatosi a Mantova per il famoso Concilio. Quindi, una delle due: o gli affreschi appartenevano all'antico oratorio, o furono eseguiti da un artista arcaico, ciò che ritengo molto probabile.

Giovanni Corradi, che lavorò per l'arazziere Nicolò di Francia dipingendogli vari cartoni [1], nel 1420 eseguì una tavola per l'altare di sant'Agnese. Dev'essere scomparsa innanzi la discesa di Napoleone, perche il Cadioli non la ricorda, mentre si dilunga a parlare degli innumerevoli abbozzi del Borgani. Fra essi vi era un quadro finito che si conserva nel Museo cittadino: s. Francesco che supplica la Vergine di liberare Mantova dalla peste. Il titolo è lungo quanto la figura molto accademica del frate, che al Cadioli ricordò la maniera del *Guercino*. Questi, e il *Correggio*, erano le fissazioni del critico. La tela del Borgani non è disprezzabile, ma non merita di esser confrontata alle opere del Barbieri.

Il Calvart (o Calvaert), (1545 † 1619), detto Dionisio Fiammingo perchè nativo di Anversa, studiò con Prospero Fontana e fu compagno di scuola di Lodovico Caracci. Egli dipinse a fresco il *Martirio di sant'Agnese* sulla porta del monastero, e anche quest'opera d'arte fu distrutta nel 1806. La strage continua: una *Madonna e vari Santi* di Lorenzo Costa il vecchio, deturpata dai ritocchi, disparve: un *s. Agostino* di Rinaldo da Mantova - dell'allievo di Giulio che in sant'Andrea commove e trascina coi grandi affreschi - ed altre pitture del medesimo artista, fra cui un *Padre Eterno* lodato dal Vasari, si eclissarono. Dove avranno avuto ricetto? Bisognerebbe domandarlo ai numerosi antiquarj passati e presenti, che ogni poco, odorando la preda, calano sulla città e sulla provincia come branchi di corvi. È una spogliazione continua.

1) Vedere la memoria del Braghirolli sugli *Arazzi*.

Chiesa di s. Vincenzo

In questo tempio ora soppresso vi era una tela importante: la *Visione della Beata Andreasi* di Francesco Monsignori, che ora si conserva nel Museo di Mantova [1]. Al proposito di questa visione il Donesmondi ci fa sapere, « come una « volta (all'Andreasi) le apparve Cristo in sembiante di bambino con una croce « in ispalla et una corona di spine in capo... e sovente fu degna da Dio di veder « l'angelo suo custode... ed altre volte fieramente batteva i demoni che le appa- « rivano per isturbarla dall'oratione ». L'artista rappresentò tutto questo dividendo la tela in due parti, col mezzo di una tenda che attraversa il dipinto.

La figura della Andreasi è in piedi ed occupa in altezza i due scomparti; nella mano destra tiene un giglio, nell'altra un cuore aperto e trafitto da cui sorge il Crocifisso. Essa calpesta un quadrupede dalle forme di capra con testa di demonio, che rappresenta il disturbatore delle sue orazioni. Nella parte inferiore del quadro, alla destra di chi guarda, sono tre Domenicane inginocchiate; in faccia a loro si vedono nello stesso atteggiamento due giovanette in abito bianco e mantello nero. Nello scomparto superiore è figurato il sogno: a destra un fanciullo coronato di spine, che porta la croce e simboleggia il Nazzareno: a sinistra l'Angelo custode.

La composizione è disegnata e dipinta col gusto di Francesco Monsignori; cioè, con armonia di linee, soavità di espressione - resa maggiormente palese nei volti delle suore - e debolezza di colorito, che nelle carni si mostra terreo e monotono come nella *Caduta sotto la croce.* Il panneggio accurato, ampio e morbido ricorda pure l' opera citata, perciò ritengo col D' Arco che si debba attribuire al Monsignori. Confesso che la figura dell' Andreasi mi piace poco, per la sorverchia austerità della posa e del volto, e trovo pure che il fanciullo Gesù ha forme troppo rubiconde, cosicchè invece dello spirito divino, si ammira in lui la floridezza invidiabile della salute.

---

1) Misura m. 2,2 in altezza e m. 1,51 in larghezza. Porta il n. 4 e si trova nel vestibolo della galleria. Tolto da s. Vincenzo il quadro passò in varie mani; l'ultimo possessore, Carlo D'Arco, lo donò al Museo. Il quadro è ben conservato, ma il colore è secco oltre ogni dire e gli scuri non dànno più rilievo. Occorrerebbe pulirlo e forse verniciarlo. Le cornici di questa tela e della *Caduta sotto la Croce* sono indecenti. Mi sembra che le due preziose tele meritino qualche cosa di meglio - e specialmente - una sistemazione più decorosa.

Chiesa di s. Silvestro

In questa chiesa, ora completamente demolita [1], fu sepolto Lorenzo Costa il vecchio, che nella tomba seguì la sorte tristissima di Giulio: i suoi resti mortali e l'epigrafe che lo ricordava, andarono dispersi. In tal modo furon conservate le sacre memorie dell'arte e della storia. Per questo tempio prescelto a sua tomba, Lorenzo Costa dipinse (nel 1525) con foga giovanile la mirabile pala che vedemmo in sant'Andrea [2]. Il dono del sommo pittore fu tratto dalla chiesa rovinante, ma nessuno pensò a raccogliere le sue povere ossa!

Il tempio era ricchissimo di opere antiche, che presero il volo per ignoti lidi o furono distrutte. Sopra un altare si vedevano sei tavolette, racchiuse in cornici gotiche dorate, sulle quali eran dipinte a tempera le figure di vari Santi. La maniera assai dura del disegno, la dolce ingenuità delle figure, l'impasto armonioso delle tinte e la foggia italiana delle vesti, fecero ritenere al D'Arco [3] che fossero opera di un contemporaneo di Giovanni Pisano (1250 † 1329 ?), il quale secondo il Melani, « svegliava la mente di Cimabue per soleggiare l'arte di Giotto [4] ». Giudicando dai disegni che il D'Arco riprodusse, parrebbe che la sua ipotesi avesse un fondamento di verità; per disgrazia dell'arte italiana è impossibile dare un giudizio sui dipinti, poichè non potei sapere ove si trovano. Essi, nella metà del secolo decorso, facevan parte della galleria privata del mantovano Susani, da lui raccolta con intelletto d'amore e d'arte. I suoi eredi - che non soffrivano di tali debolezze - venderono quadri e statue, e il Comune ebbe il grave torto di lasciarsi sfuggire quei tesori, di cui si arricchirono le gallerie dell'estero.

La luce del *Rinascimento,* che da Mantova splendè sull'Italia per opera di Andrea, di Giulio e del Costa, poteva durare e irraggiare ancora, se l'egoismo di alcuni e l'indifferenza dei più, non l'avessero spenta. Speriamo che si salvi quello che resta, e continuiamo la nostra via a traverso il cimitero abbandonato... nell'ombra del passato.

---

1) Era situata sulla piazza omonima, ora Garibaldi. La statua del Pontefice s. Silvestro, esistente nel tempio, si vede sul parapetto del ponte della piazza medesima. La chiesa venne eretta nel 564-68, riedificata nel 1134 e distrutta nel 1788.

2) Vedi pag. 151.

3) Vedi delle *Arti e degli Artefici.*

4) *Manuale della pittura,* pag. 101.

Chiesa di santa Trinità [1]

Nella prima parte del mio lavoro accennai piuttosto largamente a Pietro Paolo Rubens e al suo soggiorno a Mantova, sul quale non ho niente da aggiungere. Ma occorre parlare di tre grandissime tele da lui dipinte a Roma per commissione di Vincenzo Gonzaga [2], che rappresentavano: il *Battesimo di Gesù Cristo,* con diversi bellissimi nudi all' intorno in varj scorci arditi e belli: la *Trasfigurazione del Nazzareno* e la *s. s. Trinità.* Il primo (si dice) andò perduto; la

Mantova - Parte superiore della « Santa Trinità » del Rubens, esistente nel Museo di Mantova. (fot. Premi)

Trasfigurazione la portarono via i Francesi e fu richiesta invano, la *Trinità* venne trafugata [3] dagli stessi; i quali volendola trasportare con poco disagio, la tagliarono

1) Fu eretta nel 1587 dai Gesuiti. - Quando avvenne la soppressione dell'Ordine (nel 1773) chiesa e convento passarono agli Agostiniani, che ne furon padroni fino al 1797. Attualmente gli edifici servono al deposito militare.

2) Furono dipinte per la chiesa di santa Croce Nuova e poi trasportate in santa Trinità.

3) **Quadri perduti prima esistenti nella chiesa di s. Trinità.**

La *Trasfigurazione di Cristo* e il suo *Battesimo,* due grandi tele di Pietro Paolo Rubens. Il *Crocifisso* di Tràini Alessandro. *S. Ignazio e s. Luigi* di buona scuola veneziana. *S. Francesco Regis* di Giuseppe Ribera (il Cadioli scrive *Crespi*) detto lo *Spagnoletto.* Una copia del medesimo di un quadro del Tiziano. Stucchi e affreschi pregevoli.

in tre pezzi [1]. Non so per quale fortunata circostanza le parti superiore e inferiore del dipinto restarono ai Mantovani, che le posero nel civico Museo [2]. (Numeri 17 e 21).

La parte superiore del quadro rappresenta la Trinità in gloria con altri personaggi; alcuni Angeli sostengono un drappeggio, sul quale si mostra fulgente il simbolo dello Spirito Santo. La figura del Nazzareno è uno splendore, il suo volto può definirsi un miracolo dell'arte pittorica. Al di sotto della gloria doveva vedersi un lembo di cielo e il proseguimento del motivo architettonico, che si sviluppa in basso. Ciò è naturale, altrimenti la gloria poserebbe sulle teste dei Gonzaga. Qualcuno scrisse che nella tela vi erano figurati i tre figlioli di Vincenzo e varj alabardieri svizzeri. Dove si trovavano? Di fianco, no, e il taglio del quadro lo dimostra. Sotto i Gonzaga? Allora la tela avrebbe avuto in quella sola parte una appendice di almeno due metri, perchè ci entrassero le guardie d' onore e i giovanetti; e in tal caso il dipinto sarebbe stato di proporzioni colossali, giacchè la sua larghezza è straordinaria.

Parte inferiore della « Santa Trinità » del Rubens, ora esistente nel Museo di Mantova. (fot. Premi)

Nella parte inferiore si vedono i ritratti dei duchi Guglielmo e Vincenzo, e delle loro mogli Eleonora d' Austria ed Eleonora dei Medici, in abiti di gala. Nella riproduzione delle seriche vesti, il Rubens profuse tutte le luci e le ricchezze della sua tavolozza poderosa, che fiammeggia, dà lampi di sole, bagliori metallici e sfumature trasparenti. La meravigliosa unità di tecnica e di forma, l'energia dei volti, la nobiltà del colore e la forza del vero che padroneggiò il pennello del Rubens, fanno di questi ritratti un'opera completa, che può stare a sè. Credo sia la parte più riuscita del maestoso dipinto, in cui l'arte alata del pittore di Anversa trasfuse i suoi tesori, le vibrazioni iridescenti della luce, la potenza del genio immortale.

1) Così dicono i cronisti mantovani.

2) Noto qui che il Cadioli, il quale scriveva delle colonne per lodare gli abbozzi del Bazzani, perchè mantovano, e scrisse che il suo s. Romualdo (vedi s. Barnaba) bastava a *immortalarlo* (!), con quattro parole descrisse i tre quadri del Rubens.

Chiesa di s. Marco

Un codice manoscritto [1]) ritenuto del principio del secolo XVIII, ci dà importanti notizie su questa chiesa, della quale gli storici parlarono appena. Secondo l'anonimo scrittore il tempio era diviso in tre navate, ed aveva colonne di marmo; la sua grandezza era mediocre, la struttura antica. Lo storico dice: « A mano sinistra della porta per cui si entra evvi una cappella del Cristo fla- « gellato tutta all' intorno dipinta coi misterj della passione dall' insigne pennello « di Giulio Romano ».

Il cronista ci fa sapere che vi esisteva il ritratto del vescovo Martino (e non Martini) dipinto da celebre artista, ma non dice da chi. Il primo vescovo di questo nome fu consacrato nel 967 e non è possibile che si tratti di lui; perciò il cronista alluse al secondo ed ultimo, al B. Martino da Parma, che resse la diocesi di Mantova dal 1252 al 1262 circa. Se il ritratto fosse stato eseguito dal vero, doveva trattarsi di un affresco, perchè nel secolo XIII la pittura ad olio non si conosceva; ma dalle parole del cronista mi sembra rilevare che il dipinto fosse un'opera completa, molto posteriore al duecento. In questo caso, tenuto conto che nella chiesa di s. Marco lavorò Giulio, non sarebbe improbabile che il ritratto si dovesse a lui o a qualche suo buon discepolo.

Dal medesimo cronista apprendiamo pure l'esistenza di un'ancona a mosaico con intagli e dorature, sulla quale era dipinto un *s. Marco* che recava la firma di *Nicolaus de Verona 1462*. Fu supposto che si trattasse di Nicolò Giolfino, cosa molto dubbia per la ragione che le prime tracce dell'opera sua, si trovano nel 1486. Il cronista prosegue la sua descrizione facendoci sapere che intorno all'altare di s. Marco, vi erano figurati alcuni Santi di mano migliore e di scuola più antica; e dice che nell'altare massimo si ammirava la *Gloria di s. Marco*, dipinta dal veneziano Gregorio Lazzarini (1657 † 1735), che si volle maestro del Tiepolo; il quale, secondo i moderni, uscì dalla Scuola di Sante Piatti (? † 1710) veneziano anch'esso. L'anonimo conclude: « La chiesa tutta convien credere che in passato

1) Fu in possesso del D'Arco il quale ne pubblicò una piccola parte. (*Delle arti* ecc.), riguardante le opere artistiche contenute nella suddetta chiesa.

« fosse all'intorno dipinta, mentre essendo vicino l'altare di s. Giovanni Battista « caduta la superficie della calcina, si scopersero cinque Santi assai delicatamente « dipinti da incognito ma molto antico pittore ».

In questo tempio fu sepolto Teodoro Ghisi, del quale parlai trattando della Cattedrale di Mantova, e altrove. Lo stesso Ghisi disegnò la tomba (1597?) e dettò la seguente epigrafe:

HOC SEPULTUM EST THEODORI
ET AEREDIBVS DE GHISIIS

Come finirono gli affreschi di Giulio descriventi le angoscie della Passione? [1]. Dove andarono le altre opere dipinte? Gli affreschi caddero sotto i colpi del piccone demolitore, le opere di pregio scomparvero..... le ossa del povero Ghisi furono disperse.

1) Rappresentavano l'*Andata al Calvario* e l'incontro con le Marie, *Gesù nell'Orto, La Crocifissione.*

Cappella Bonacolsiana

In un locale vicino alla torre della gabbia [1], la quale si erge sopra un lato dell'antico palazzo Bonacolsi (ora Cadenazzi), era la cappella dei primi capitani di Mantova. Essi avevano larga base nel clero, poichè Bonaccorso (1241) e Giovanni (1313) furono abati di sant'Andrea, e Pietro (1313) vi ebbe il grado di canonico; Filippo fu prima preposto della Cattedrale, poi vescovo di Fermo e in ultimo a Trento; è probabile che la cappella sia stata eretta per volere o consiglio del canonico Pietro. La mia supposizione nasce dal fatto che un luogo sacro costruito da un ecclesiastico o da un privato, ricorda sempre in qualche modo il nome di chi lo fece edificare; perciò, sapendo che fra le sacre immagini vi era rappresentato s. Pietro mentre mancavano Giovanni e Filippo, mi sembra che la mia ipotesi non sia troppo campata in aria.

Secondo il D'Arco - che illustrò queste pitture in modo esauriente [2] - la cappella era due metri più bassa dell'attuale, e nelle tre pareti dipinte a fresco con ritocchi a tempera, operarono due pittori italiani di scuola differente: un giottesco e un bisantino, ciò che... sarà stato. Nella prima parete si vedevano: *santa Maddalena* e *Gesù in disputa coi dottori;* nella seconda i *ss. Pietro* e *Paolo,* il *Battesimo di Cristo* (mezze figure), la *Crocifissione,* lo *Sposalizio di santa Caterina;* nella terza i *ss. Paolo* e *Cristoforo*, un altro *s. Cristoforo* (mezza figura), l'*Adorazione dei Magi,* la *Madonna in trono col Bambino, s. Michele* coi simboli e *sant'Antonio* abate.

Tenendo conto dello stile, dello spirito mistico che anima le sacre immagini e ricordando che la torre fu eretta nel 1300, cioè, nella stessa epoca in cui venne costruita la cappella, non è difficile supporre che gli affreschi rimontino al principio del XIV secolo. Essi furono riprodotti in miniatura [3] con pregevole arte dal pittore Giuseppe Razzetti, il quale ebbe il torto di rendere più belle le arcaiche composizioni.

---

1) Fu murata nel 1300.

2) *Delle arti e degli artefici.*

3) La riproduzione venne ordinata dal Municipio di Mantova. Le miniature del Razzetti si conservano nel Museo cittadino, stanza degli affreschi N. 1.

Ora, in grazia della nessuna cura che si ebbe per conservare quegli affreschi preziosi, non si vede quasi più niente. Nella cappella e in una stanza attigua che il D'Arco dimenticò di notare - ove son altre pitture giottesche - mulina libero il vento e penetra la pioggia dalle finestre senza battenti, e i ragazzi vanno e vengono divertendosi a distaccare i pezzi dell' intonaco dipinto!

Chiesa di Gradaro

La tradizione dice [1] che i Mantovani, profittando del favore che Alessandro Severo (222-235) accordava al Cristianesimo, domandarono di erigere il primo tempio consacrato alla nuova fede nella parte più remota della città, ove si stendeva il cimitero dei cristiani martirizzati. In questa lugubre pianura, allora chiamata di Gradaro o Cappadocia o dei Martiri, si vuole che subisse l'estremo supplizio s. Longino la cui tomba è in sant'Andrea, e che « in memoria di ciò [2] « vi stia in quel luogo una colonna di marmo su grosso piedistallo, al disotto « del quale si pretende esistere un profondo pozzo chiamato di s. Longino per « essersi in quello perduta la testa del martire medesimo, nell'atto che venne « decapitato..... » Secondo la leggenda l'imperatore Severo accordò il permesso di costruire l'oratorio, che prese nome di santa Maria in camposanto o di Gradaro.

Dalla tradizione passiamo alla storia. Nel 1228 venne costruito l'oratorio che prese i nomi attribuiti al primo, e ventott'anni dopo si edificò la chiesa attuale - ora soppressa [3]. Nel 1295 gli architetti *Jacobus et Gratasola Ognabenus ejus socius de Verona*, [4] eseguirono la simpatica fronte del tempio e la porta, semplicissima e bella.

Il primo oratorio era decorato con affreschi rappresentanti immagini sacre, ma quando si murò la chiesa il piccolo tempio esistente fu ridotto in sagrestia, e molto più tardi i frati Olivetani - presi dalla febbre dei rimodernamenti - cambiarono all'interno l'ordine architettonico, e ricoprirono con uno strato di calce le antiche e preziose pitture. Per questa ragione - osserva il D'Arco [5] - « nè il Lanzi, nè il Cadioli, nè l'Amadei, nè il Volta, nè altri, hanno potuto

1) Donesmondi. *Storia ecclesiastica.*
2) *Diario.*
3) Magazzino di artiglieria.
4) Così è scritto nell'epigrafe ancora esistente.
5) *Delle Arti e degli artefici.*

« discorrere e neppure far cenno di questi affreschi, come a noi pure non sarebbe « stato permesso di fare, se dopo tanti anni, caduto accidentalmente l'intonaco « che li ricopriva, non fossero apparsi al disotto alcuni avanzi preziosi conservati « quasi a prodigio [1] ».

Mantova - Porta dell'ex Chiesa di Gradaro

(fot. favoritaci dal sig. Giuseppe Lanzoni)

L'intonaco ebbe più giudizio degli Olivetani e si mostrò conservatore ottimo, offrendo un esempio di amore per le arti patrie, che il Comune di Mantova doveva seguire. Invece gli affreschi fanno la guardia ai cannoni e alle granate, imitando la *Vergine in gloria* della scuola di Andrea, che nel soppresso tempio di s. Francesco

1) Il D'Arco ne pubblicò i disegni nell'opera citata. Tav. 9 e 10.

vigila i fucili di vecchio e di nuovo modello. I dipinti son di scuola italiana e ricordarono al D'Arco « quelli condotti da Cimabue entro la chiesa di s. Francesco d'Assisi, [1] » nei quali il maestro di Giotto non dimostrò di avere raggiunto il massimo limite della sua personalità artistica, che manifestò intera nel mosaico del Duomo di Pisa. Quando il D'Arco scrisse sulle pitture di Gradaro, si erano messe in luce le immagini di s. Maria Maddalena, di s. Stefano e dell'Arcangelo Gabriele, che sono ispirate ad un alto concetto della fede. Perciò la Maddalena veste decorosamente senza mostrare la floridezza del petto e le ben tornite braccia, che invece d' una penitente ricordano le formose balie dedicatesi al mestiere di madri putative. Santo Stefano è rappresentato in abiti sacerdotali con la palma del martirio, mentre in epoche posteriori lo vediamo carico di pietre come un atleta da circo equestre; l'Arcangelo, che nella *Madonna della Vittoria* di Andrea Mantegna fa da paggio, si mostra quale dignitoso messaggiero della volontà divina. Nello stesso luogo il D'Arco vide (o scoprì) alcune figure di ecclesiastici, monaci e Dottori della Chiesa, e più tardi Giambattista Intra [2], « scrostando « l'intonaco che già da sè cadeva, trovò il seguito delle figure che costituivano « la decorazione di tale parete, e sono Vescovi, Monaci e Dottori della Chiesa. « Per analogia - egli prosegue - doveva essere dipinta anche la parete destra; « quindi pure scrostando si trovò un vasto quadro che rappresenta la *Cena di* « *Cristo cogli Apostoli;* alcune figure sono egregiamente conservate, ma non si « vede la figura del Redentore perchè vi passa sopra una lesena..... »

Dopo avere sgombrato il campo dalle citazioni, e ricordati i benemeriti che rimisero in luce i preziosi affreschi, mi permettano i lettori di aggiungere pochi commenti; i quali - dopo lo studio coscienzioso del D'Arco - non brilleranno per la loro peregrina originalità. Le pitture di Gradaro si fanno notare per la sincera manifestazione del pensiero religioso, che balena nei volti austeri delle immagini. Il disegno ingenuo e qualche volta scorretto, non ricorda l'arte bisantina, ma ci dà un' idea dello stile italiano che lentamente si sviluppava, abbandonando le forme greche: di quello stile che Giotto prese bambino dalle mani del maestro, e rese adulto e forte col genio suo immortale. Il D'Arco parla di Cimabue e trova un nesso tra gli affreschi di Gradaro e quelli di s. Francesco, facendo credere che i primi potessero derivare dalla scuola del sommo. Ciò non può essere, perchè il nostro oratorio fu dipinto dopo la sua costruzione nel 1228, mentre Cimabue nacque verso il 1240; e anche ammettendo che gli affreschi [3] fossero eseguiti dopo, non si può andare più in là del 1258, in cui fu eretta la chiesa. In quell'anno Cimabue era appena diciottenne.

---

1) Secondo il Vasari, Cimabue dipinse degli affreschi nella chiesa superiore e in quella inferiore.
2) Vedi sua Guida di Mantova, anno 1896, pag. 104.
3) Furono puliti dal bergamasco Antonio Zanchi.

Chiesa della Vittoria [1]

Francesco Gonzaga IV marchese di Mantova, combattendo al Taro sotto le bandiere della Lega italiana col grado di capitano generale, mentre investiva audacemente le schiere formidabili di Carlo VIII, corse grave pericolo di restare ucciso sul campo. In quel terribile momento Federico Gonzaga, pur sapendo che alla guerra bisogna andare con l'olio santo in tasca, si raccomandò alla Vergine perchè lo salvasse dalle mani e dalle armi dei nemici. Il marchese Francesco, nell'attesa del miracolo, roteando la spada da valoroso e rompendo il cerchio di ferro che lo attorniava, mandò all'altro mondo, in vece sua, un *valenthuomo franzoso*. Appena egli ebbe pronunziato il suo voto, le sorti della battaglia cambiarono e gl'italiani già rovesciati dalle schiere nemiche, preso nuovo vigore si slanciarono animosi all'assalto, e vinsero [2].

Fatto il voto, bisognava scioglierlo « nel modo più solenne - scrive il Luzio; - « e, come sempre accadeva a Mantova, dove la larga tolleranza esercitata da' Prin- « cipi verso gli ebrei era una scaltra arte di governo per aver sotto mano de' « sovventori di denaro, furono anche stavolta gli israeliti mantovani, che dovettero « pagare le spese del monumento destinato a perpetuare la devozione e la rico- « noscenza di Francesco Gonzaga ». - Egregiamente detto; però, quando non si spogliarono gli Ebrei, si vuotarono le tasche ai Cristiani, perchè i voti dei Gonzaga furon quasi sempre pagati dai cittadini di Mantova. Per erigere il Duomo si ricorse alla tassa sul sale; per la eterna fabbrica di sant'Andrea si minacciò la visita poco simpatica del *bargello*, a chi non avesse *offerto* una somma stabilita.

Proseguiamo, giacchè la storia di questo voto è interessante ed istruttiva. I cronisti mantovani ci fanno sapere, che sul fianco sinistro della chiesa dei santi Simone e Giuda - eretta nell'anno 795, - al tempo di Francesco Gonzaga si ergeva

---

1) Di questa chiesa, che racchiudeva il famoso quadro del Mantegna, la *Madonna della Vittoria* parlarono il D'Arco - con qualche inesattezza, - il Portioli - con una filza di strafalcioni e Alessandro Luzio, con un mirabile studio notato in bibliografia.

2) Ciò è scritto in un suo decreto del 1 decembre 1499, citato dal Luzio.

un edificio di cui era stata proprietaria la nobile famiglia Scaldamazzi; nel 1493 lo comprò Daniele Norsa da Villafranca, mercante ben provveduto. Mentre ammirava la sua nuova dimora, egli si accorse che sull' angolo di questa vi era affrescata la Vergine con varj Santi; e siccome in quel tempo par che fosse in uso di guastare le sacre immagini per darne la colpa agli Ebrei, il Norsa « tolse « licentia dal R.^{mo} D.^{no} Vicario del Vescovo de far tor zoso esse figure » e, si capisce, pagò profumatamente la concessione.

Povero Norsa: credeva con questo, di non aver guai, e invece aprì loro la porta di casa. Egli racconta: « La vigilia della Assensione p. p., essendo io ab- « sente da Mantua furono messe certe figure de sancti cum versi suso essa casa, « che passando ultra la processione ognuno guardava et molte persone cridavano « et trasevano sassi in casa, et credo se non fusse stato D.^{no} M.^{ro} Jacopo da Capua « *(il bargello)* [1], che per gratia sua fece tor zoso esse figure me haverebbero metuto « a sacho ». Sicuro perchè quei *sancti cum versi* ce li avevan messi allo scopo di eccitare il furore della folla contro l'israelita, di spingerla al saccheggio della sua proprietà, e di pescare a larghe mani nelle casse piene. Sotto il manto della religione offesa si nascondevano i grassatori.

Abbiamo visto che il Norsa per « vivere sicuramente in questa inclita cittade », aveva scritto al Gonzaga chiedendo la sua protezione, e Francesco - ci dice il Luzio - « non trovò nulla di censurabile nella condotta del bersagliato israelita ». La cosa sarebbe passata liscia anche in seguito, ma la vittoria di Fornovo segnò la sconfitta del Norsa. Quel fatto d'armi aveva ubriacato di gloria il marchese di Mantova e i suoi parenti, e i nomi de' più valorosi capitani dell'antichità erano associati a quello di Francesco. Le lodi che salivano verso il vittorioso come un'onda d'incenso, non gli bastarono: bisognava compiere il voto, occorreva tramandare ai posteri, col mezzo dell'arte, il nome dell' invincibile capitano.

Una povera madre, che durante la malattia del figlio rivolge gli occhi gonfi di lacrime verso la Madonna, pregandola di salvarlo dalla morte, facendo voti di sollevare qualche sciagura o d' infiorare l' immagine della Vergine, allorchè rivede il figliolo sano e bello, ella vende con animo lieto fin l' ultimo lenzuolo per compiere solennemente il suo voto. Il marchese di Mantova, che vedendosi sotto gli occhi le punte ferree delle aste nemiche aveva pensato alla sua pelle e alla Madonna, facendo giuramento di essere più cauto guerriero [2], e di onorare la Vergine se fosse uscito salvo dalla pugna, appena deposta la spada vittoriosa pensò a sciogliere il voto... coi denari degli altri. Mentre gli frullava nel pensiero questa idea luminosa, e torturava il cervello per trovare la borsa da mungere, il nome del povero Norsa gli si affacciò alla mente. Sorrise, prese la penna e scrisse:

---

1) Ce lo fa sapere il Luzio, che pubblicò la lettera. Essa fu diretta al Gonzaga; porta la data del 29 maggio 1495. Si conserva nell'Archivio di Mantova.

2) Questo non lo scrisse, ma certamente lo pensò.

« R^de in Christo Pater et illme d^ue frater noster amant^me [1]

« Noi havemo in memoria che nel cantone de la casa che era de li Scalda-
« mazzi verso San Simone era depinta la figura de N. D., et dapoi che li hebrei
« la comparorono pare sia stata raspata: et perchè ne pare se facij inzuria a quella
« gloriosissima matre et alla nostra s.^ma fede sia obbrobrio, provedete sotto quella
« pena ve parerà conveniente che li zudei cum omne presteza la facino refare più
« ornata et più bella che sia possibile, et in questo usariti tal diligentia che quando
« tornarimo ad casa la possiamo vedere cum nostra satisfactione... »

Il Luzio scrive: « Questo documento ignorato dal Portioli infirma la sua
« ipotesi che l'idea di perseguire il povero Norsa per un crimine immaginario
« fosse suggerita a Francesco Gonzaga dal frate eremitano Girolamo Redini », uno dei più feroci antisemiti del quattrocento. È un fatto, però, che il protonotario Sigismondo poteva rimettere le cose al posto, dicendo che il Norsa aveva ottenuto dalla Curia di *raspare* le sacre immagini pagando una somma alla Chiesa, cosa forse ignorata dal marchese Francesco. Invece Sigismondo non aprì bocca e il Redini cogliendo la palla al balzo, partì in guerra contro l'israelita. Egli combatteva alla luce del sole, Sigismondo e don Marco Antonio da Porto restavano nell'ombra.

L'8 Agosto il Redini diresse al marchese Francesco la seguente lettera... [2] un vero gioiello di stile antisemita: « Ho sollecitato fin a questo di far che quella
« benedetta imagine della N. D. che fu fatta disfar per li zudei a spese sue se
« rifaza bella et ornatissima, et quanto più nobile et divota si può per placare
« il suo dolcissimo figliuolo Christo Jesu, el quale troppo grandemente lo havia
« hauto per male. Signor mio caro, credete che questi non sono sogni. Dio
« me ha monstrato gran segni, li quali ancora voi intenderete puoi. Ma fra li
« altri aviso che zionto ch'io fui a casa, subito dui veri amici mi venerno a tro-
« vare, non sapendo l'un de l'altro, et io non gli parlai mai più ne li conoscia,
« et qui me diserno due mirabil visioni di essa benedetta imagine. Tutta la città
« ne ha gran consolatione che si faccia. El nostro Padre Don Marco Antonio da
« Porto dice che per certo V. S. gli ha a fare in quella casa una Giesa [3] che
« si chiamerà (vedi finezza di cortigiano) S. Maria de la Victoria. Alias fu etiam
« casa di N. D. [4] como poi faremo intendere a V. S. In questo mezo M. Andrea
« Mantinia a gran pregheri del R.^mo Mons. fratello vostro farà il quadro d'essa
« imagine, e voi armato commo capitano victorioso sareti cum vostri fratelli sotto
« el manto da un canto, da l'altro la ill.^ma Consorte vostra ecc. che sarà un'opera
« nobilissima ».

È bene notar subito che l'idea servile e poco religiosa d'introdurre il Gon-

1) Questa lettera, in data 31 luglio 1495, egli la dirigeva a suo Fratello Sigismondo, Protonotario. La pubblicò il Luzio. Si trova nell'Archivio Gonzaga di Mantova, Registro Riservato, Lib. 4.

2) Fu pubblicata con molti svarioni dal Portioli; il Luzio la ripubblicò corretta.

3) Capite? Non si contentavano più - i feroci antisemiti - di riavere l'immagine, ma volevano si distruggesse la casa dell'israelita.

4) Ciò non resulta da nessun documento.

zaga in armi nel quadro della Vergine, sbocciò nella mente del Redini. Io scrissi al proposito di questa immagine (pag. 34), che non solo gli esseri profani prendono il posto dei Santi e dei Martiri intorno al trono della Vergine, ma si può dire che la stessa Vergine, in rispetto a loro, diviene una figura secondaria... Nella Madonna della Vittoria, s. Giorgio [1] e l'Arcangelo Michele fanno il basso ufficio dei paggi reggendo la veste di Maria, che s'intrattiene familiarmente con Francesco Gonzaga. Sembra, quasi, che il vanaglorioso marchese, il terrestre guerriero - abbenchè inginocchiato - si trovi in casa sua, tra congiunti; mentre Michele, l'eroe del cielo, è posto in giubbilazione dietro il manto della Vergine. E più oltre - per difendere il Mantegna dalla taccia d'esser poco religioso - scrissi (pag. 36): Bisognava che l'artista facesse rilevare in ogni modo la grandezza del personaggio mondano o committente, e il più valido mezzo per giungere allo scopo, era quello di stringerlo in palese amicizia con le Divinità. Dato questo, come poteva il Mantegna - anche volendolo - abbandonarsi ai gaudi ideali del misticismo? Io scrivevo ciò sul principio del mio lavoro, quando non mi era nota la lettera del Redini; ho piacere che essa dimostri la serietà delle mie osservazioni.

Riprendiamo la via. Francesco Gonzaga non credè forse opportuno di trasformare subito la casa del Norsa in una chiesa, ma accolse con entusiasmo la proposta di far dipingere la Madonna della Vittoria al Mantegna, secondo le idee cortigiane del Redini. Anzi, siccome pagava l'israelita, il marchese fissò il prezzo del quadro in 110 ducati, « una somma per que' tempi vistosa – scrive « il Luzio - perchè il Mantegna non aveva in denaro dalla corte di Mantova « più di 15 ducati al mese!..... » ciò che si dimenticarono di riportare i cronisti incensatori dei Gonzaga.

Francesco, dieci giorni dopo, scriveva al fratello Sigismondo, il protonotario [2]: - « La S. V. voglia ordinare che Daniel hebreo de Norsa faccia fare « inanti la casa sua, in el loco dove era prima, una imagine de la gloriosa V. M. « che costi centodeci ducati d'oro facta per mane di M. Andrea Mantinea, che « meriti tal precio, et questi denari esso Daniele debba avere sborsati in termino « de tri giorni dopoi facto il comandamento: et quando in detto termine non « pagasse volemo se intenda esser incorso in pena de la forca, et in questo caso « ordinareti chel sii impicato inante la casa sua al loco proprio dove era dipinta « la p.ta imagine de la gloriosa Vergine et gli sii tolto (perchè la forca non « bastava) la casa et messo uno dentro ad nostro nome ». Cosicchè il pio voto fatto dal marchese alla Madonna quando la sua nobile pelle era in pericolo, si risolveva in un atto brigantesco.

Il protonotario Sigismondo fece chiamare immediatamente il Norsa « notifincandoli tutto quello che era de mente » del marchese Francesco, cioè, o centodieci

1) Fu stampato, invece, l'Ancangelo e s. Michele, lasciando s. Giorgio sul banco del compositore. Correggo ora giacchè sono in tempo.

2) Questa lettera fu pubblicata dal Luzio. Porta la data 18 agosto 1495; si conserva nell'Archivio Gonzaga, Registro Riservato, Lib, 4.

ducati o la forca. Il poveretto preferì pagare i primi e nello stesso giorno sborsò la somma. I cronisti non lo dicono, ma probabilmente egli si mise a letto con la febbre.

Il 30 Agosto Sigismondo scriveva al marchese: - « A ciò la S. V. Ill. « sappia quanto ho operato circa far fare quella immagine della N. V. M. glo- « riosa suso quella casa de li judei, gli significo como fin hora li judei hanno « exbursato cento e dieci ducati, de li quali ne ha hauto parte Mess. Andrea « Mantinea, *che la vuole far in exccellentia.* El resto de li dicti danari io li ho ne « le mani et darollo at p.to messer Andrea *cumprimum* sia principiata, como la « Ex. V., intenderà per una da Don Jeronimo il Redini, al scriver del quale me « rimetto in tutto ». Infatti il 29 Agosto il Redini scrisse al marchese [1] che era lieto dell' opera di Sigismondo e che nutriva la speranza di vedere finita in breve tempo l'immagine della Madonna. Ma questo era poco per lui, che la idea di perseguitare il *judeo* non l'abbandonava mai. Perciò, diceva al marchese: - « Scrissi a li dì passati et per nome del mio Padre Don Marco Antonio (l'altro « congiurato) che di quelle case anchor si ha da far una giesia, che sarà s. Maria « de la Victoria. Questo medemo è sta confirmato per lo p.to Mons. vostro « fratello a questo modo: Sua Signoria R.ma ordina, presente el consiglio vostro, « che M. Andrea Mantigna gli faccia due sancti, uno per lato alla Madonna, che « tengano el manto suo, sotto el qual ha a esser V. S. armato etc., cioè s. Zorzi « (Giorgio) e s. Michaele, che molto a tutti piacque, ma massime a me, per le « parole che saviamente, e credo inspirato da Dio, lui sottogionse, dicendo che « questi dui sancti erano victoriosi l'uno per lo corpo et l'altro per l'anima, et « che quelli cum la S.ma Madre de Christo, divotissima advocata vostra e spe- « ranza unica, darriano victoria a V. S. Ill. et disse finalmente che sperava di « veder una bella divotione in quello loco. Et ognuno così judica et spera di « vederlo ».

Si capisce che *quello loco* era la casa del Norsa, che il Redini voleva ridurre in chiesa suggestionando il marchese con le sue lettere cortigiane. Alla fine di questa lettera egli - per dare novella prova di servilismo - passa dalla battaglia di Fornovo alle corse dei cavalli, e brucia l'ultimo granello d'incenso sotto il naso del marchese. Sentitelo: « Zià sua S.ria R.ma gli ha fatto un vodo et hame com- « misso che lo scriva a V. Ex., che lo primo palio haverà el vostro cavallo amalato « el quale io vidi che Sua S.ria cum gran diligentia lui stesso faceva medicare, « promette per nome di V. S. che di essa devotione di S. Maria della Victoria « ditto palio sia... » Capite?... la Madonna doveva prestarsi perchè il cavallo del Gonzaga arrivasse primo, magari di un *incollatura;* e queste buffonate servili le scriveva con grande serietà padre Girolamo Redini per volere - dice lui - del protonotario Sigismondo! Il quale - ci fa sapere il Luzio - gonfiava il fratello, ne decantava gli eroismi e si dichiarava « superbo che questi gli avesse conquistata

1) Questa lettera fu pubblicata con molti e gravi errori dal Portioli e dal D'Arco, i quali errori furono rilevati e corretti dal Luzio.

« la porpora *cum la lanza alla cossa...* » ma la porpora restò lungamente a Roma e le trattative con Alessandro VI per far cardinale... a contanti - scrive ancora il Luzio - Sigismondo Gonzaga andarono fallite. La spuntò nel 1506 per l'influenza dei Duchi d'Urbino.

Il quadro della Madonna della Vittoria dipinto dal Mantegna costituiva già un bel ricordo delle gesta gloriose - o credute tali - di Francesco Gonzaga, ma ciò era ben poco per lui. Infatti, come ci fa sapere il D'Arco [1], il marchese commise a Francesco Monsignori di dipingergli il fatto d'armi di Fornovo o, meglio, la sua strepitosa vittoria sul Taro, che secondo Sigismondo aveva salvato l'Italia [2] dalle mani dei barbari. Francesco Monsignori cominciò il lavoro, come si apprende da una lettera che Bernardino Ghisolfo - sopraintendente alle fabbriche della Corte di Mantova - scrisse al marchese in data 21 ottobre 1495, in cui tra l'altro diceva: « Per satisfare quanto me comise V. E. siamo stati Francesco de Verona « e mi insieme alle Giarole [3] dove se fece el facto d'arme et ha tolto ed disegno « et dice che ne farà uno come lha facto la testa del re de franza a la qual ge « ha dato principio et a me pare ge somilia » [4]. Il D'Arco medesimo ci fa sapere che Francesco Monsignori terminò il quadro, e che al suo tempo era in possesso - annerito e sfregiato - degli eredi di Gaetano Susani.

Ciò non bastava al marchese Francesco. Subendo la suggestione del Redini egli ordinò che si atterrasse la casa del Norsa per costruirvi il nuovo tempio; Bernardino Ghisolfo ne fu l'architetto, il Redini lo ufficiò. Egli appartenne alla Congregazione di s. Girolamo di Fiesole, che resse la chiesa della Vittoria fino al 1720 [5], nel quale anno fu sostituita dai Padri dell'Oratorio. Il tempio venne soppresso nel 1797, ed ora vi tiene laboratorio e studio lo scultore Paganini.

La chiesa fu inaugurata con pompa scenografica nel primo anniversario della battaglia di Fornovo. Il marchese Francesco - che trovavasi a guerreggiare nel reame di Napoli - venne minutamente informato dei festeggiamenti fatti, e il Portioli li notò nella sua memoria, lasciandosi sfuggire un importante documento inedito, ora pubblicato dal Luzio. È una relazione interessantissima inviata da Sigismondo al fratello, che merita proprio di essere riprodotta:

« Illmo S. mio unico. Havendo io a continua memoria il dì crudele et « acerrimo del facto d'arme che hozi é un anno se fece in Parmesana, nel quale il « summo Dio e sua gloriosa matre salvò da tanti periculi V. Ex doppo molte va- « lorose e strenue operatione facte per lei a morte e destructione de li nemici, ho « pensato insieme cum la mia Illma Madonna in questo dì fare qualche laudabile « memoria a laude de Dio e de sua gloriosa matre. Et cossì havemo ordinata una « bella processione, la quale questa matina solemnemente cum tutte le regole de

1) D'Arco: *Delle Arti e degli artefici.*

2) In una lettera del 17 Luglio 1495, Sigismondo lodava il fratello per « haver liberata questa povera Italia da « obsidione de barbari », e scrivendo ciò, gli era « forza lacrimar di dolceza ». Par di vederlo.

3) Il Guicciardini scrisse *della Chiaruola.*

4) Pubblicata dal D'Arco fra i *Documenti* dell'opera citata.

5) Vedi *Diario.*

« frati e preti s'è facta in questo modo: tutti li religiosi si adunoreno a San Seba-
« stiano (presso lo studio del Mantegna) cum la mazor parte del populo, dove era
« exaltata la Imagine di la gloriosa Verzene che ha fornita m. Andrea Mantinea
« suso uno tribunale grande adornato molto solemnemente, et sopra ad essa ima-
« gine gli era un zovene vestito da Dio Patre (!) et dui propheti da ogni canto, da
« li ladi tri anzoletti che cantavano certe laude et per contra gli erano li XII apo-
« stoli. Quando fue el tempo, se levò questo tribunale che era portato da XX
« fachini et cossì processionaliter se portò questa imagine fin a San Simone cum
« tanto numero de persone maschj et femine che mai non ne fu viste tante in
« Mantua... »

Nella chiesa celebrò una solenne messa *M. Christhophoro Arrivabeno;* il frate *Pietro da Caneto* predicò al popolo e quindi il padre eterno, gli apostoli, i profeti e gli angeli si spogliarono, ridiventando liberi cittadini. Il Luzio ci fa sapere che Isabella d'Este - moglie di Francesco - non intervenne alla processione perchè incinta, e aggiunge che nella sua lettera al marito essa parla della predica del frate e non del quadro, forse per la ragione che Isabella desiderava essere associata in quell'opera d'arte, figurando col marito ai piedi della Vergine. Ma non ci fu messa e nemmeno ci entrarono Giovanni e Sigismondo Gonzaga, fratelli di Francesco.

Il meraviglioso quadro della Madonna della Vittoria è popolare, perciò credo perfettamente inutile riprodurlo. Ma è necessario invece che io dica quali personaggi vi sono in esso rappresentati, poichè i critici italiani e stranieri fecero a gara a cambiare i nomi delle sacre immagini. Al lato destro della Madonna - che siede in trono tenendo ritto sulle ginocchia il bambino Gesù completamente nudo - vi sono l'Arcangelo Michele (che secondo la mia opinione è la figura più vigorosa e bella del quadro), sant'Andrea (se ne vede appena la testa) e il Marchese Gonzaga riccamente armato e inginocchiato: a sinistra si notano s. Longino (del quale si vede pure la sola testa, cinta dall'elmo romano) s. Giorgio in armi, che porta il troncone dell'asta con la quale Francesco uccise il valentuomo franzoso, santa Elisabetta e un angelo. La scena si svolge sotto un padiglione adorno di fiori e di frutta [1]. Secondo Crowe e Cavalcaselle, la s. Elisabetta sarebbe stata dipinta da Francesco Mantegna, ciò che non è escluso perchè la figura della Santa - da quello che posso giudicare vedendone la fotografia - mi sembra assai inferiore alle altre.

Il quadro meraviglioso - sul quale, dal lato del sentimento, espressi già la mia debole opinione - restò nella chiesa della Vittoria fino al 1797, in cui i Francesi lo fecero suo e lo spedirono a Parigi. Prima decorò le Tuilleries, poi venne posto nel Louvre, entro la *Salle des Sept Mètres,* ove si trova ancora [2].

---

1) Il lucido della Madonna della Vittoria si conserva nel Museo di Mantova. Tra le molte riproduzioni parziali o totali fatte del celebre dipinto, ricordo la figura del marchese eseguita all'acquaforte da Raphaël Jacquemin, nella 2ª annata dell'*Iconographie du Costume du* IV° an XIX siécle. (Pag. 17). Paris, 1864.

2) Porta il numero 1374.

Il Redini poteva chiamarsi contento dei suoi trionfi antisemitici, ma non lo fu. Egli desiderò e ottenne qualche altra cosa: un quadro che ricordasse ai posteri la *cattiva azione* del Norsa, reo di aver pagato a carissimo prezzo il voto di Francesco Gonzaga. Il dipinto allegorico fu eseguito da incognito pittore e adornò il refettorio dei frati [1].

Mantova - Quadro d'ignoto (sec. XV) rappresentante la « Vergine, sant'Elisabetta e s. Girolamo ». Ora in sant'Andrea.

In alto, sopra la Madonna seduta in trono, due Angeli portanti la palma sorreggono pure una leggenda odiosa: *debellata hebraeorum temeritate;* alla destra della Vergine, s. Girolamo - titolare dell'Ordine religioso al quale apparteneva il Redini - le presenta il simulacro della chiesa, da cui si rileva il disegno del piccolo tempio e del campanile; dall'altra parte vediamo s. Elisabetta e un Angelo ai piedi del trono; in basso son rappresentate quattro teste di israeliti, due uomini e due donne, che mostrano tutte le caratteristiche del tipo semita. In quei volti (che al Portioli parvero sprezzanti e al Luzio rassegnati) si vedono i solchi del dolore, le stimate delle persecuzioni, l'abbandono d'ogni speranza. Anche sul volto più giovanile e bello, grava un' ombra di tristezza. Gli uomini hanno un grosso O giallo dipinto sulla spalla sinistra, e le donne lo portano sul petto: in tal modo erano distinti... e perseguitati gli Ebrei.

Ho scritto che l'autore del quadro è ignoto, ma è un fatto che i più l'attribuiscono alla scuola mantegnesca, e credo che non vi sia da fare altra supposizione.

1) Lo vedemmo in una cappella della chiesa di sant'Andrea.

Ad ultimo de Marco (Marzo) MCCCCCXIV, sulla parete esterna del tempio fu dipinto un affresco allegorico alla costruzione della chiesa. Il Redini questa volta volle entrare fra i personaggi, e infatti lo vediamo compunto e umile alla destra della Vergine.

Mantova - Affresco prima esistente nella Chiesa della Vittoria. (fot. Crotti)

Il D'Arco dapprima lo attribuì al *Correggio*, poi lo dichiarò di Giovanni Luigi de' Medici e di suo figlio Costantino. L'affresco nella sua larghezza è diviso in tre spazi; in quello centrale più largo degli altri, è la Madonna seduta in trono col Bambino in piedi posato sulla gamba destra. Il viso della Vergine è di una bellezza quasi infantile: l'atto con cui essa stringe al seno il Figlio non potrebbe essere più affettuoso. La figura di Gesù è un po' tozza, ma il volto è leggiadro. In basso l'affresco è quasi perduto;[1] lo rovinò la muffa quando il Municipio, per salvarlo dalle intemperie, pensò di cuoprirlo con tavole. A destra della Vergine - l'ho già detto - vi è dipinto il Redini, dietro al quale si nota un volto di donna. In basso son ritratti Giovanni Luigi e Costantino de' Medici, contrassegnati dallo stemma della famiglia loro. Son ritratti... ma non si vedono più, perchè il Comune di Mantova pensò di togliere l'affresco, quand'era quasi tutto perduto.

1) La figura del quadro da me riprodotta, si ottenne fotografando un disegno del D'Arco.

CONCLUSIONE

Non intesi davvero lettor mio, d'insegnarti qualche cosa: non pretesi mai, correggendo, di non essere corretto: non pensai di rilevare gli errori degli altri, senza cadere in nuovi errori. Nella faticosa compilazione del mio scritto, ebbi un solo ideale grande e sincero: quello di accendere nei cuori l'amore per le arti belle: d'impedire la totale rovina del patrimonio artistico cittadino. Capisco che in questi tempi di tiri al piccione, di concorsi ippici e di giuochi del calcio, il mio ideale sembrerà un po' stagionato.... e sarà tale, ma io proseguirò impavido per la mia strada, ascoltando i consigli dei buoni, ridendomi dei maligni.

Io scrissi ciò che pensavo con parole chiare e forse taglienti, perchè i grandi mali non si guariscono con le cure omeopatiche; perchè intesi di combattere una battaglia in difesa dell'arte al cospetto de' nemici suoi, e non di trastullarmi con un fucile scarico. Non contai gli avversari e dissi: il Vero non teme la lotta e mi assiste: avanti!

Se la vittoria solleverà nel sole la mia bandiera, da oscuro soldato qual sono mi ritrarrò nell'ombra, godendo del trionfo dell'arte. Ma fino a quel giorno augurato, io resterò con l'arme in braccio sia qui che altrove, senza spavalderia e senza paura.

Gli uomini non si misurano a canne - dice un proverbio - e nessuno misuri le mie forze, perchè non fu scritto che i deboli debbano restare a casa, quando una voce interna o la volontà di compiere una missione, che ritengono doverosa, gli eccita a lottare. Siamo dunque intesi, lettor mio. Io volli combattere, non da capitano ma da soldato: volli combattere contro l'ignavia e l'egoismo. La prima lascia perire nella polvere le opere sulle quali i più gloriosi artisti pensarono e vegliarono: l'altro... le toglie dai ragnateli, le spazzola in fretta e le vende all'estero.

Se feci bene o male, dillo tu, lettore.

Mantova, il 10 giugno del 1902.

APPENDICE

Chiese di Mantova

Immacolata Concezione (o Filippini).

Fu murata nel 1725, ora serve insieme al convento a magazzino militare. La sua facciata, prospettante la via Cavour, è di bruttissimo stile barocco, ma presenta una bella particolarità: la finezza meravigliosa delle cornici in mattoni, che sembrano gettate in un sol pezzo.

Possedeva vari dipinti, che ricorderò. Il *s. Carlo* del Carloni, la *Natività* del Sales, l'*Immacolata* del Balestra e il *Transito di s. Giuseppe* del Cignaroli, li vedemmo nella Cattedrale. Un affresco - *san Girolamo* - d'ignoto, (è nel Museo, Sala affreschi N. 7), ben disegnato con tratti scuri. Il volto è buono, la barba fluidissima. Fra i quadri perduti noto il *s. Francesco de Sales* dipinto dallo *Spagnoletto*, nei primi anni della sua vita artistica.

S. Croce Nuova.

Oratorio col titolo di s. Maria del Melone [1], fatto costruire da Carlo Borromeo. Nell'anno 1579 egli lo donò alla confraternita di s. Croce. Nel 1808 fu ridotto... a stallaggio Per questa chiesa Paolo Rubens dipinse i tre quadri poi trasportati in santa Trinità; decoravano la cappella di sant'Elena, fatta costruire nel 1614 da Ferdinando VI Gonzaga. Le opere d'arte di valore contenute in questo tempio erano due: un *Crocifisso* a grandezza naturale scolpito in legno da Guglielmo Duschi di Colonia; un gonfalone di raso dipinto da Giovambattista Caccioli.

1) Si crede che questo titolo vi fosse trasportato da altra chiesa. Nei prospetti segnai divise s. Croce e santa Maria del Melone, dando ascolto alla leggenda.

Chiese di Provincia

Rivarolo Fuori.

Questa chiesa parrocchiale, assai interessante per la sua architettura, fu eretta nel 1807 su disegno dell'architetto Catella da Cremona, che prolungò ed allargò il vecchio tempio decorandolo di tre navate. Resta solo il presbiterio di stile ogivale, ricco di affreschi che risalgono alla costruzione del vecchio tempio, di bassorilievi e di statue. Il prebisterio venne restaurato nel 1617 a spese dell'arciprete Aldrovandi, e nel 1777 da un altro ottimo sacerdote, il Cipelletti, che rimodernò pure l'intera chiesa. Vi si conservano i *Quattro Evangelisti*, ottime tele d'ignoti pittori del XVI secolo.

Palidano.

Ha una bella chiesa parrocchiale ed un arciprete - don Sante Cappelli - amantissimo dell'arte : due fortune in una volta. Il tempio possiede buone opere del seicento ed è tenuto col massimo decoro.

Altre chiese.

La parrocchiale di *Motteggiana* si crede che fosse totalmente dipinta a fresco, forse con immagini votive eseguite durante la peste. Vi è un s. Girolamo attribuito alla scuola del Campi.

A *s. Cataldo* la chiesa parrocchiale contiene una tela buonissima rappresentante la *Presentazione* di Gesù Cristo al tempio.

Nella parrocchiale di *Stradella* si conserva una bella tela in cui è figurata la Vergine.

PARTE QUARTA

Quadri Riassuntivi

Chiese parrocchiali officiate di Mantova

Nota delle ricostruzioni, ampliamenti e restauri, eseguiti in esse negli anni indicati

NOME della Chiesa	Anno della prima fondazione	LOCALITÀ		Genere dei lavori e anni in cui avvennero
		Nome vecchio	Nome nuovo	
s. Pietro nella Cattedrale	313	piazza s. Pietro	piazza Sordello	Seconda ricostruzione del tempio, nel sec. X. Terza, nel 1395. Facciata gotica, 1403-04. Quarta ricostruzione, 1545-95 Decorazione della cappella del Santissimo, 1784. Facciata barocca, 1756-61.
s. Lorenzo Martire nell'insigne Basilica di s Andrea	804	piazza s. Andrea	piazza Andrea Mantegna	Seconda costruzione del tempio, 1046-1053. Fabbrica del campanile, 1413-14. Terza costruzione del tempio, 1472-1790. Prima cripta, 1055; seconda, 1598; restauro della medesima, dopo il 1816. Costruzione della cupola, 1732, oltre il 1782.
ss. Gervasio e Protasio	1385	via di Porto	via Porto	Restaurata, 1607; ricostruzione del coro, 1796; restauro della chiesa, lo stesso anno, apertura di finestre nella facciata e ricostruzione del pavimento, 1818; nuovi altari e abbellimenti 1818.
s. Leonardo	568	piazza s. Leonardo	piazza s. Leonardo	Fu riedificata negli anni 750, 1155, 1605 e 1795, rialzandola per per ben cinque volte dai fondamenti. Restauro della facciata 1830.
Ognissanti	1322	corso Pradella	corso Vitt. Emanuele	Ricostruzione completa della chiesa, 1753.
s. Barnaba Ap.	1268	via s. Barnaba	via Giov. Chiassi	Restauro e ampliamento della sagrestia, 1712; costruzione del coro, della cupola e del presbiterio, e rinnovamento quasi totale della chiesa, 1716-19; costruzione della navata e della cappella 1737; termine della facciata 1766; restaurata 1803.
s. Maria della Carità	984?	via s. Carità	via s. Martino 13	Ricostruita, 1613; restaurata, 1752.
s. Egidio	828	via s. Lucia, s. Vincenzo e Vetro	via Pietro Frattini, 20	Ricostruita, 1527; restaurata e abbellita, 1722, 1817; nuovo altar maggiore, 1828; nuovo pavimento e restauri, 1833-1834.
ss. Zenone e Stefano in s. Apollonia	1115	via Sette Porte	via Sette Porte 16	Ricostruita, negli anni 1719 e 1781; restaurata 1830; eseguita la facciata 1834.
Regia chiesa Palatina di s. Barbara	1562	piazza s. Barbara	piazza s. Barbara	Nel 1723, 1800 e 1835 vi si fecero vari restauri, che non modificarono in nulla l'architettura della chiesa.
s. Michele	859	Cittadella di Porto	Cittadella di Porto	Fa parte del Comune di Porto Mantovano. Venne interamente rifabbricata nel 1551 e rimodernata nel 1745. Passò al servizio militare nel 1745, fu restituita al culto e nel 1804 si restaurò.

Chiese sussidiarie officiate di Mantova

Note delle ricostruzioni, ampliamenti e restauri, eseguiti in esse negli anni indicati

NOME della Chiesa	Anno della fondazione	Circondario parrocchiale	LOCALITÀ Nome vecchio	LOCALITÀ Nome nuovo	Genere dei lavori e anni in cui avvennero
s. Simone e Giuda	795	s. Lorenzo Martire	via s. Simone	via s. Simone	Fu ricostruita nel 1593; nuovamente restaurata nel 1775.
sant' Orsola	1604	Ognissanti	corso Pradella	corso Vitt. Emanuele	La facciata fu costruita nel 1608.
s. Maurizio	1609 1610	s. Barnaba	via s. Maurizio	via Giov. Chiassi	Venne eretta sulla demolizione della vecchia chiesa di s. Margherita. Nel 1808 fu completamente restaurata. (Vedi Monastero omonimo, quadro N. 6).
s. Martino	1603	s. Maria della Carità	via Ponte Arlotto	via Pomponazzo	Ha avuto origine da un oratorio eretto nel 827. Fu completamente riedificata e ampliata nell'anno 1603, che si deve ritenere come quello della sua vera fondazione. Nel 1737 fu restaurata e abbellita. La *Madonna delle Grazie*, che si venera in questa chiesa, vi fu portata nel 1769, togliendola da una casa dell' antico ghetto degli israeliti.
santa Teresa	1668	s. Maria della Carità	via s. Teresa	via Mazzini	Fu restaurata e decorata nuovamente nel 1900.
s. Spirito	prima del 1440	s. Egidio	via s. Spirito	via Vittorino da Feltre	Venne riedificata innanzi l' anno 1558, nel quale si consacrò.
santa Caterina *della ruota*	1329	ss. Zenone e Stefano in s. Apollonia	via s. Caterina	corso Garibaldi	Nel 1738 venne ricostruita dalle fondamenta. Nel 1828 vi fu trasportata - dalla distrutta chiesa di s. Nicolò - l'immagine della Madonna dell'Aiuto.

Oratorj officiati di Mantova

NOME DELL'ORATORIO	Anno della fondazione	Circondario parrocchiale	LOCALITÀ	
			Nome vecchio	Nome nuovo
Transito di s. Giuseppe (Pio Istituto delle Piccole Derelitte)	1853	s. Pietro	piazza Stretta	piazza Stretta
B. V. M. detta del Canossa	1759	s. Lorenzo Martire	piazza Fieno	piazza Canossa
Oratorio delle Prigioni	1398	s. Lorenzo Martire	palazzo della Ragione	Carcere Criminale
s. Francesco di Sales (presso il Monastero delle Orsoline)	1804	ss. Gervasio e Protasio	via Porto	via Porto: è in demolizione
s. Margherita da Cortona (Pia Casa della Provvidenza)	?	ss. Gervasio e Protasio	via Porto	via Porto
s. Maddalena (Orfanotrofio femminile)	XVI s.	ss. Gervasio e Protasio	via s. Maddalena	via s. Maddalena
Immacolata Concezione (Istituto delle Ancelle di Carità)	?	Ognissanti	via Stabili	via Angelo Scarsellini
s. Gaetano Tiene (Pie Case di Ricovero e Industria)	?	ss. Zenone e Stefano	—	—
Oratorio dei Camilliani	?	Ognissanti	via Stabili	via Angelo Scarsellini

Chiese parrocchiali officiate della Diocesi di Mantova

(Vicariati foranei)

Numero d'ordine	Nome più usato della Chiesa	Anno della fondazione	Vicariato	Se vi sono opere d'Arte
1	S Antonio di Porto	1652	S. Antonio	o d
2	Castelbelforte	1857		o d
3	s. Maddalena	1602		—
4	Soave	1746		—
5	Villanova Majardina	1700		—
6	Asola (s. Andrea)	1514	Asola	o d
7	Acquafredda *	1570 circa		—
8	Barchi	1808		—
9	Casaloldo	s		—
10	Casalmoro	1728		—
11	Casalpoglio	antichissima		—
12	Castelnuovo	1728		—
13	Gazzoli	s		—
14	s. Benedetto Po	984	S. Benedetto Po	a
15	Brede	s		o d
16	Portiolo	1571		—
17	s. Siro	s		—
18	Bagnolo (s. Biagio)	s	Borgoforte	—
19	Bagnolo (s. Vito)	s		o d
20	Boccadiganda	a s n 1722		—
21	Borgoforte	1723		o d
22	s. Cataldo	p 1673		o d
23	s. Giacomo a Po	a s n 1766		—
24	s. Nicolò a Po	s		—
25	Romanore	a s n 1788		—
26	Scorzarolo	1821		—
27	Canneto	s	Canneto sull'Oglio	o d
28	Acquanegra	sec. XI		o d
29	Beverara	s		—
30	Carzaghetto	1675		—
31	Casalromano	1754		—
32	Fontanella	1550		—
33	Ostiano * *	1601		o d
34	Volongo * *	1560		o d
35	Castel d'Ario	1750	Castel d' Ario	—
36	Bigarello	s		—
37	Pampuro * * *	s		—
38	Pradello	s		—
39	Villagrossa	s		—
40	Villimpenta	1673		o d
41	Castel Goffredo	1516	Castel-Goffredo	o d
42	Bocchere	1745		—
43	Ceresara	1500 circa		o d
44	s. Martino di Gusnago	1488		o d
45	Piubega	1582		—
46	Villa Cappella	1554		—
47	Castiglione delle Stiv.	a s n 1761	Castiglione delle Stiviere	o d
48	Birbesi	s		—
49	Cavriana	a s n 1716		o d
50	Guidizzolo	p 1350		o d
51	Medole	s		o d
52	Solferino	1572		--
53	Cerese	p 1575	Cerese	o d
54	Angeli	1429		o d
55	Buscoldo	s		—
56	Levata	1080		o d
57	Montanara	s		—
58	B. V. delle Grazie	1399-1400		a
59	Pietole	1833		o d
60	s. Silvestro	1750		—
61	Cizzolo	s	Cizzolo	—
62	Frassino	1560	Frassino	—
63	Cadè	antichissima		—
64	Carzedole	p 1500		—
65	Formigosa	1632		—
66	Stradella	1535		o d
67	Gonzaga	1089	Gonzaga	o d
68	Bondanello	s		—
69	Bondeno	1768		o d
70	Moglia di Gonzaga	p 1606		o d
71	Palidano	p 1000		o d
72	Pegognaga	s		—
73	Polesine	1500		o d
74	Barbasso	1788	Governolo	—
75	Barbassolo	s		—
76	Casale	1555		—
77	Governolo	a s n 1736		—
78	Nosedole	1747		—
79	Roncoferraro	p 1336		—
80	Marcaria	1450-1500	Marcaria	o d
81	Campitello	1760		—
82	Canicossa	1600		—
83	Casatico	p 1594		—
84	Cesole	1536		o d
85	Gabbiana	1060 ?		—
86	s. Michele in Bosco	1595		—
87	Ostiglia (chiesa nuova)	1896	Ostiglia	a
88	Correggioli	s		—
89	Libiola	1080 ?		—
90	Sacchetta	p 1300		o d
91	Serravalle	1650		—
92	Sustinente	1000		o d
93	Quistello	s	Quistello	—
94	s. Giovanni del Dosso	1300 ?		—
95	Nuvolato	1080 ?		—
96	Schivenoglia	1487		—
97	Segnate	1778		—
98	Redondesco	1500	Redondesco	o d
99	s. Fermo	1582		—
100	Mariana	s		—
101	Mosio	1584		—
102	Revere	1578	Revere	o d
103	Pieve di Coriano	1100 ?		—
104	Quingentole	1750		—
105	Villapoma	p 1460		—

(Continua)

Numero d'ordine	Nome più usato * della Chiesa	Anno della fondazione	Vicariato	Se vi sono opere d'arte
106	Rivalta	s	Rivalta	—
107	Castellucchio	s		o d
108	Gazzoldo	s		o d
109	Ospitaletto	1873		—
110	Rodigo	s		o d
111	Sarginesco	1760		—
112	Roverbella	s	Roverbella	o d
113	Canedole	s		—
114	Castiglione Mantovano	s		o d
115	Malavicina	1713		—
116	Marmirolo	s		o d
117	Pelaloco	s		—
118	Pozzolo	p 1535		o d
119	Sermide	p 1475	Sermide	a
120	Bonizzo	p 1530		—
121	Borgofranco sul Po	p 1668		o d
122	Carbonara di Po	1534		—
123	Carbonarola	1649		o d
124	Felonica	1075		o d

Numero d'ordine	Nome più usato della Chiesa	Anno della fondazione	Vicariato	Se vi sono opere d'arte
125	Magnacavallo	1603	Sermide	—
126	Moglia di Sermide	1560		—
127	Poggio Rusco	1740		—
128	Quatrelle	1577		—
129	Suzzara	a 1559 n 1854	Suzzara	o d
130	Brusatasso	1500 circa		—
131	Motteggiana	1585		o d
132	S. Prospero	1550		—
133	Riva di Suzzara	1824		—
134	Sailetto	1752		—
135	Tabellano	s		—
136	Torricella	1754		—
137	Villa Saviola	1555		—
138	Goito	1735	Volta	o d
139	Castelgrimaldo	s		—
140	Cereta	s		—
141	Cerlongo	s		—
142	Solarolo	1817		—
143	Vasto	a s n 1729		—
144	Volta	s		o d

* * Chiese che fanno parte della provincia di Brescia.

* * * Chiesa della provincia di Verona.

— La lettera **a**, posta nella colonna in cui deve essere notato se nelle chiese vi sono opere d'arte, indica che il tempio, a cui la lettera corrisponde, è *artistico* nel suo insieme.

— Le lettere **o d** - situate nello stesso modo - significano che vi sono *opere d' arte*, più o meno importanti. Le migliori son descritte nella terza parte dell'opera.

— Una lineetta (—), vuole indicare che la chiesa non offre niente di notevole.

— La lettera **p**, segnata nella colonna in cui deve notarsi l'anno di fondazione della chiesa e precedente la data stessa, indica che la fondazione avvenne innanzi l'anno notato.

— La lettera **s** significa che la data della costruzione è sconosciuta.

— Le lettere **a s**, voglion dire: l'anno in cui fu eretto l'antico tempio, non si conosce.

— La lettera **n** indica la data della nuova chiesa.

Chiese parrocchiali officiate

della provincia di Mantova, Diocesi di Cremona

Numero d'ordine	Nome più usato della Chiesa	Anno della fondazione	Vicariato	Se vi sono opere d'arte	Numero d'ordine	Nome più usato della Chiesa	Anno della fondazione	Vicariato	Se vi sono opere d'arte
1	Belforte		Bozzolo	—	13	Bozzoletto		Viadana	—
2	Bozzolo (s. Pietro)			o d	14	Cavallara			—
3	Bozzolo (s. Trinità)			—	15	Cicognara			—
4	Cividale			—	16	Correggio Verde			—
5	Gazzuolo			o d	17	Cogozzo			—
6	Rivarolo Fuori			o d	18	Dosolo			—
7	S. Martino dell'Argine			o d	19	Pomponesco			—
					20	Salina			—
8	Breda Cisoni		Sabbioneta	—	21	S. Matteo delle Chiaviche			—
9	Commessaggio			—	22	Viadana (s. Pietro)	1624-1702		o d
10	Ponteterra			—	23	Viadana (s. Maria A.)	1626		o d
11	Sabbioneta	XVI s.		o d	24	Viadana (s. Martino)	1751		o d
12	Villa Pasquali	1250-1300		o d	25	Viadana (Castello)	1567		a

Chiese sussidiarie officiate

della provincia di Mantova che hanno opere interessanti d'arte

Nome più usato della Chiesa	Anno della fondazione	Provincia	Diocesi	Vicariato	Note artistiche o storiche
s. Croce di Sermide	* *	Mantova	Mantova	Sermide	La sua costruzione sembra del secolo XIII. Possiede alcuni interessanti affreschi.
Torricella di Ostiano	* *	Brescia	idem	Canneto sull'Oglio	Possiede due affreschi notevoli. La costruzione della chiesa sembra rimontare alla prima metà del secolo XIII.
s. Rocco di Ostiano	* *	idem	idem	idem	La sua costruzione par che risalga alla prima metà del secolo XIII. Conserva alcuni affreschi assai buoni.
s. Lorenzo di Guidizzolo	* *	Mantova	idem	Castiglione delle Stiviere	La sua costruzione sembra rimonti al secolo XIII. Possiede vari affreschi molto danneggiati.
Santuario di s. Luigi (Castiglione delle Stivierie)	1608	idem	idem	idem	Conserva varie opere d'arte, fra le quali *Maria Vergine addolorata*, dipinta dal Guercino.
Antica Pieve di Cavriana	1100	idem	idem	idem	Vi si notano alcuni affreschi antichi e due belle cornici del cinquecento.
Santuario della Comuna	* *	idem	idem	Ostiglia	Conserva uu affresco del XV secolo.
Oratorio di Sabbioneta	XVI s.	Mantova	Cremona	Viadana	È artistico. Possiede il magnifico mausoleo di Vespasiano Gonzaga.
Chiesa di Vigoreto	XVI s. ?	idem	idem	idem	Vi sono due quadri di B. Campi, uno dei quali è un'opera completa.

Le * * poste in luogo di una data stanno a indicare che questa è sconosciuta.

Chiese e Monasteri soppressi e trasformati

nella città di Mantova

Nome della Chiesa o del Monastero	Circondario parrocchiale	Anno della fondazione	Anno della soppress.	LOCALITÀ Nome vecchio	LOCALITÀ Nome nuovo
Filippini 1)	s. Pietro	1725	1805 *	via Filippini	via Cavour
s. Paolo 2)		249	1826	Seminario Vescovile	Seminario Vescovile
s. Stefano 3)		828	1782	via Accademia	via Pomponazzo
s. Teresa		1642	1782	piazza delle Arche	piazza santa Teresa
ss. Trinità 4)		1587	1798	via ss. Trinità	via Ginnasio
s. Maria del Melone 5)		* *	* *	via s. Agnese	via Cavour
s. Zenone		1082	1790	via ss. Trinità	via Ginnasio
s. Carlo 6)	s. Andrea	1640	1810	via Pescherie Vecchie poi s. Carlo	via della Posta
s. Croce Vecchia 7)		1427 *	1786	via s. Croce Vecchia	via Ippolito Nievo
s. M. della Vittoria 8)		1495	1797	vicolo s. Simone	vicolo Vittoria
s. Lorenzo Martire 9)		312	1579	piazza dell'Erbe	piazza dell'Erbe
s. Tommaso 10)		1601 *	1797	via s. Tommaso poi Concole	via Giovanni Arrivabene
Cappuccini 11)	ss. Gervasio e Protasio	1610	1810	via Cappuccini	via Giardino
Cappuccine 12)		1614	1782	vicolo Cappuccine	vicolo Cappuccine
s. Francesco Grande 13)		1304	1797	via s. Maddalena	via Angelo Scarsellini
s. Giovanni Evangelista 14)		1493	1797	via s. Giov. e Portazzolo	via Gius Finzi e Portazzolo
s. Maddalena		1581	1782	via s. Maddalena	via Angelo Scarsellini
s. Casa di Loreto	D'Ognissanti	1638	* *	vicolo Chiodare	vicolo Chiodare
s. Orsola 15)		1604	1782	corso Pradella	corso Vittorio Emanuele
s. Giuseppe		1631 *	1782	via Cantelma e s. Marco	via Breda dell'Acqua
s. Lodovico		1606	1797	via Stabili	via Solferino
s. M. della Misericordia		1497	1797	via Cantelma e s. Marco	via Breda dell'Acqua
Cantelma 16)	s. Barnaba	1534	1797	vicolo s. Marco	via Breda dell'Acqua
s. Cristoforo 17)		1423	1798 *	via Quarantore, c. Vecchio	via Princ. Amedeo e Giulio Romano
s. Sebastiano 18)		1460	1848	piazzetta di s. Sebastiano	piazzetta di s. Sebastiano
s. Pietro Martire		1444	1786	via s. Pietro Martire	via s. Pietro Martire
s. Maurizio 19)		1609	1796	via s. Maurizio	via Giovanni Chiassi
Terziarie Serve di Maria		* *	1797	via Nuova s. Marco	via Giovanni Grioli
Carmine 20)	s. Maria della Carità	1444	1783	via Accademia e Ponte Arlotto	Via Pomponazzo
s. Domenico 21)		1466	1797	via s. Domenico	via Pescheria e piazza Garibaldi
s. Franc. di Paola e s. Salvatore		* *	1797	vicolo s. Franc. di Paola	vicolo s. Franc. di Paola
Terziarie Domenicane		* *	1797	vicolo Terziarie	vicolo Terziarie
s. Bartolomeo		1628	* *	via Quarantore	via Principe Amedeo

— *Sesto prospetto* —

Continua

Nome della Chiesa e del Monastero	Circondario parrocchiale	Anno della fondazione	Anno della soppress.	LOCALITÀ Nome vecchio	LOCALITÀ Nome nuovo
Carmelino	s. Egidio	1492	1782	via s. Pietro Martire e corso Vecchio	via Giulio Romano e s. Pietro Martire
s. Caterina da Siena	s. Egidio	1602	1782	corso Vecchio	via Giulio Romano
s. Lucia	s. Egidio	1380 1432	1786	via s. Lucia	via Pietro Frattini
s. Vincenzo Martire 23)	s. Egidio	1460	1810	via s. Vinc., corso Vecchio e via Saponaia	via Pietro Frattini, Giulio Romano e Attilio Mori
s. Margherita	s. Apollonia	1599	1604	via Borre	via Borre
s. M. di Gradaro in campo santo 24)	s. Apollonia	1256	1775	via Trincera	via Gradaro
s. Paola 25)	s. Apollonia	1420	1782	via Fiera	corso Garibaldi
s. Antonio Abate 26)	s. Apollonia	688	1782	via Fiera	corso Garibaldi
s. Matteo	s. Apollonia	* *	1771	via Fiera	corso Garibaldi

NB. — La * posta alla destra d'una data, vuol dire che la data medesima non è sicura.

Le * * indicano che, per dispersione dei documenti a ciò indispensabili, fu impossibile conoscere la data che cercavasi.

NOTE ARTISTICHE O STORICHE

1) Se ne parla nell'opera.
2) Si ritiene che le mura di questa chiesa avessero antichi affreschi. Fu eretta sull'area del primo cimitero cristiano. Nel demolirne alcune mura fino ai fondamenti, si trovarono urne cinerarie di terra cotta e lapidi antiche. Gli scavi non furono continuati.
3) Fu ricostruita nel 1254; poi nel 1642 si riedificò di nuovo.
4) Se ne parla nell'opera.
5) Idem.
6) I cronisti dicono che era una bella chiesa. Fu ridotta ad ufficio postale.
7) C'era un dipinto, s. Elena, di Giuseppe Vermiglio, torinese.
8) Se ne parla nell'opera.
9) Era prima un tempio pagano: la rotonda di Diana. Esiste ancora: vi è un magazzino di stoffe. Dalla parte prospettante piazza dell'Erbe, si vedono alcuni affreschi di qualche pregio.
10) C'erano: *Cristo alla colonna*, attribuito alla scuola del Reni - s. Camillo, di Clemente Rutta, parmigiano.
11) Vi erano bellissimi altari in legno scolpiti dai frati laici Giuseppe da Trento e Giacinto da Gazzuolo; un *s. Francesco* di scuola carraccesca un altro *s. Francesco* del Borgani e un'Annunziata attribuita al *Parmigianino.*
12) Nel *Diario di Mantova* si legge che il convento fu fabbricato nel 1613, ma nel *Fioretti delle Croniche* si riporta la data (1614) del Decreto Ducale, che permetteva l'istituzione dell'ordine. La costruzione del convento cominciò il 17 Novembre di quel medesimo anno. La chiesa fu eretta nel 1717 e aperta nel 1722.
13) Se ne parla nell'opera.
14) La *Visione di s. Giovanni*, di Girolamo Mazzuola, che si conservava in questa chiesa, è in Duomo.
15) V. sant'Orsola.
16) Vi era il mausoleo dei Cantelmi, che vedemmo in sant'Andrea. Il quadro: *Gesù nell'orto* del Feti, è nella Cattedrale. I lettori lo conoscono.
17) C'erano: una pala di Giovanni Conti, la *Circoncisione* del giovane Costa: *s. Cristoforo* (quel matto del Cadioli scrisse santa Cristoforìa!) di Rinaldo Mantovano: *s. Anna* d'Ippolito Scarsellini Ferrarese.
18) V. s. Sebastiano.
19) V. s. Maurizio.
20) Era una chiesa ricca e bella: se ne vede ancora qualche parte. Vi è l'Intendenza di Finanza. In questo tempio si trovavano i monumenti di Giorgio Andreasi, di Pietro Spagnoli e dei coniugi Andreasi ora in s. Andrea; il busto di Alessandro Andreasi, ora in Duomo.
21) Se ne parla nell'opera.
22) C'era un *s. Francesco* del Cignani.
23) Se ne parla nell'opera.
24) Se ne parla nell'opera.
25) Vi erano i quadri che vedemmo nella Cattedrale, la salita al Calvario di Giulio Romano, che fu fatta in pezzi; *l'Ascenzione* di Lorenzo Costa il vecchio.
26) Questa chiesa fu interamente rifabbricata nel 1350 per ordine del Duca Guido Gonzaga. Vi era il bassorilievo (parapetto d'altare) che vedemmo in Duomo. Vi erano pure alcuni affreschi che si trovano nel Museo di Mantova.

Oratorj soppressi e trasformati

nella città di Mantova

NOME dell'Oratorio	Circondario parrocchiale	Anno della fondazione	Anno della soppress.	LOCALITÀ Nome vecchio	LOCALITÀ Nome nuovo	Note Artistiche o storiche
s. Croce Nuova	s. Pietro	1579	1808	via s. Agnese	via Cavour	Vedi descrizione nell'opera
ss. Innocenti o s Maria Gentile	s. Andrea	1258	1786	via Innocentini	via Frat. Bandiera	Vi era un bel *Crocifisso* scolpito in legno e due *Angioli* dipinti dal Feti.
Oratorio delle prigioni	id.	1398	1799	via Giustiziati	via Giustiziati	
s. Maria della Scala	ss. Gerv. e Protasio	1450	1798	via Ospitale Militare	vicolo Ospitale	
s. Girolamo	Ognissanti	1602	1820	corso Pradella	corso Vittorio Emanuele	Lo fece costruire l'avvocato Federico Oppiani su disegno dell'architetto G B. Marconi. C'erano: s. Niccolò di Felice Campi, s. Giov. Evangelista del Motta, allievo del Feti. (V. s. Orsola).
Dottrina Cristiana	s. Maria della Car.	1595	1790	via Dottrina Cristiana	via Dottrina Cristiana	Fu eretto dal Vescovo di Mantova frà Francesco Gonzaga.
Quarantore o s. Maria dell'Umiltà	id.	1588	1786	via Quarantore	via Princ. Amedeo	Aveva la facciata d'ordine corintio disegnata dal Barberini (?), che modellò pure statue e stucchi. Il quadro s. Crespino e Crespiniano è in s. Barnaba.
s. Giov. del Tempio	id.	1391	1829	via s. Giovanni del Tempio	via XX Settembre. 16 bis	Era un tempio barocco, ma originale, con logge e palchi, ornati di stucchi. Ora c'è un carbonaio Vi trovai una lapide che mi parve antica. Non la potei leggere.
s. Giov. Battista	id.	1403	1786	via s. Giovanni del Tempio	via XX Sett. 16	C'erano due quadri del Borgani rappresentanti il *Battesimo di Gesù* e la Madonna di Reggio.
s. Lorenzo	id.	1590	1810	via Bacchio	via Bacchio	
Cristo flagellato	santa Apollonia	1599	1786	via Borre	via Borre	
Catecumeni	id.	1588	1728	via Fiera	corso Garibaldi	
Cappella Bonacolsi	s. Pietro	XIII s		via s. Agnese	via Cavour	Esistono le mura e tre affreschi: è nel palazzo del Sen. Cadenazzi. Se ne parla nell'opera.
Cappella del Liceo	id.	?	?	piazza del Popolo	piazza Dante	C'è l'Archivio Gonzaga. Alcuni buoni quadri che erano in questa cappella son nel Museo di Mantova; altri, nella Biblioteca. Noto una bella Madonna con Gesù e Santi della scuola del *Parmigianino*.

Chiese e Monasteri distrutti in Mantova

Nome della Chiesa o del Monastero	Anno della fondazione	Anno della distruzione	Località in cui esisteva		Note Artistiche o storiche
			Nome vecchio	Nome nuovo	
s. Agnese	1450*	1806	vicolo s. Giov. Bono, via s. Agnese e piazza Virgiliana	vicolo s. Giov. Bono, via s. Agnese e piazza Virgiliana	Se ne parla nell'opera.
s. Maria di Capo di Bue	?	1395	porta s. Pietro (vicino al *Castello*)	porta s. Giorgio	
s. Alessandro	?	1560*	?	piazza santa Barbara	Sorgeva ove si trova attualmente la Chiesa di santa Barbara, quindi la sua distruzione è anteriore al 1562, anno in cui venne fondata s. Barbara.
s. Maria de' Voti	1480	1536	piazza s. Giorgio (nell'area della Cattedrale)	piazza Sordello	Fu incorporata nella Cattedrale per ampliarla, quindi nel 1536, come ho notato. Fu fatta costruire dal march. Federico Gonzaga.
s. Silvestro	568	1788	piazza s. Silvestro	piazza Garibaldi	Sulla spalletta del ponte di detta piazza sorge la statua di s. Silvestro, unico avanzo della Chiesa. Se ne parla nell'opera.
s. Ambrogio	1134*	1786*	piazza s. Ambrogio	piazza Carlo D'Arco	V'era un quadro ricordante la scuola del Pippi.
ss. Filippo e Giac. Apostoli	703	1801-1802	corso Pradella (nel mezzo della via)	corso Vittorio Emanuele	L'Immagine di M. V. delle Grazie, dipinta sul muro del campanile di questa chiesa, fu collocata in quella di s. Maurizio.
s. Maria di Acquedotto	1252* - 1261	1322	porta Pradella (nelle sue vicinanze)	porta Belfiore	La data precisa dell'erezione di questa Chiesa non è facile averla. Il Possevino, nel suo *Gonzaga*, ci dice solo che fu anche chiamata di Acquedoccio; il Padre Affò narra - nella vita del Vescovo Martino - che la Chiesa di Acquedotto esisteva al tempo del detto Vescovo. Perciò è da credere che la sua costruzione sia avvenuta durante il Vescovato del Martino. (1252-1261).
s. Marco	1200* - 1210	1803	via s. Marco	via Breda dell'Acqua	La costruzione della Chiesa e Convento si crede ordinata da Alberto Spinola, morto nel 1210. Se ne parla nell'opera.
s. Maria della Passione	1454	1780	via s. Marco	via Breda dell'Acqua	
s. Luca	568	1460*	via s. Domenico	via Mazzini	Sulle fondamenta di questa Chiesa venne costruita quella di s. Domenico (ora soppressa) la quale ebbe termine nel 1466. Da ciò si può arguire che la distruzione di s. Luca sia avvenuta circa il 1460.
s. Agostino	1534	1810	via s. Spirito	via Vittorino da Feltre	
s. Elisabetta	1492	1782*	via Gradaro (orto di s. Elisabetta)	via Trincera	
s. Marta	1575*	1796	vicolo s. Marta	vicolo s. Marta	Non si conosce la data della sua costruzione. Sappiamo solo che fu consacrata nel 1875. Il quadro di santa Marta è nella chiesa di sant'Apollonia.

— *Ottavo prospetto* —

(Continua)

Nome della Chiesa e del Monastero	Anno della fondazione	Anno della distruzione	Località in cui esisteva		Note Artistiche o storiche
			Nome vecchio	Nome nuovo	
s. Nicolò	703	1828*	piazza e vicolo s. Ambrogio	piazza Carlo D'Arco e vicolo s. Ambrogio	La *Madonna dell'Aiuto*, che veneravasi in questa parrocchiale, fu trasportata nella Chiesa di s. Caterina. V'era un chiostro edificato da Matilde nel 1078, decorato di antichi affreschi.
s. Margherita	1599	1604	via s. Maurizio	via Chiassi	Sorgeva ove attualmente si trova la Chiesa di s. Maurizio; che fu eretta negli anni 1609-1610. (Vedi s. Margherita.
Madonna del popolo	1659	1890	via Fossato de' buoi	via Accademia	Questa Chiesa fu soppressa nel 1796 e trasformata in magazzini e scuderie militari. Era unita al palazzo dell'Accademia Virgiliana. Nel 1890 il Municipio la fece demolire per allargare la piazza che accolse il monumento al Divino Poeta. La *Madonna delle Grazie* (affresco assai sciupato) è nel Museo di Mantova.
s. Giorgio	1325	* *	borgo s. Giorgio	(distrutto)	Fu eretta sulle rovine del palazzo che l'imperatore Traiano s'era fatto costruire a Mantova. Ciò era detto nella carta di fondazione.
s. Ruffino	* *	* *	?	?	Di questa Chiesa e del Convento non resta memoria, ma sappiamo che i Vescovi ebbero la Chiesa a titolo di commenda ed era ricchissima, possedendo beni stabili nel Mantovano, nel Milanese, nel Bresciano, nel Padovano, nel Vicentino e nel Veronese. In questo convento visse e operò il celebre miniatore Giulio Clavio di Croazia, che scampato dal *sacco di Roma* e dalle mani degli Spagnoli, fece voto di chiudersi nel monastero di s. Ruffino a Mantova. Fu discepolo di Giulio Romano.
s. Anna	avanti 1593	* *	?	?	Chiesa e casa di ricovero furono erette dal Vescovo fra Francesco Gonzaga.
s. Maria dell'Ancona sull'Argine	1355	* *	Anconeta	Anconeta	
Scuola Segreta	* *	dopo il XVIII secolo	?	?	Se ne parla nell'opera.

NB. — La * posta alla destra d'una data, vuol dire che la data medesima non è sicura.

Le * * indicano che, per dispersione dei documenti a ciò indispensabili, fu impossibile conoscere la data che cercavasi.

Oratorj distrutti in Mantova (1)

Nome dell'Oratorio	Anno della fondazione	Anno della distruzione	Località in cui esisteva: Nome vecchio	Località in cui esisteva: Nome nuovo	Note Artistiche o storiche
s. Maria di Gesù o s. Omobono o Madonna dell'Argine	1355	1797 1798	contrada Vescovado e piazza Virgiliana	via Fratelli Cairoli e piazza Virgiliana	Quest'Oratorio fu riedificato dopo il 1755. L'Immagine di *Maria di Gesù*, esistente nell'Oratorio stesso, fu salvata dalle mani rapaci e posta nella Chiesa di s. Croce Nuova. Ora è in quella d'Ognissanti.
s. Croce in Corte	1443 *	* *	(nel Palazzo Ducale) piazza s. Pietro	piazza Sordello	Fu eretta, pare, da Gianfrancesco Gonzaga, nel 1443. Possedeva le statue di s. Giovanni, s. Francesco e della Vergine scolpite da Iacopino da Tradate, del quale parlai trattando della chiesa di s. Agnese.
s. Agata	* *	1550 *	(ove si trova la Canonica di s. Pietro) piazza s. Pietro	piazza Sordello	
s. Antonio di Padova	1648	1823	via Corte	via Corte	
s. Rocco	1580	1784	via Pradella	corso Vittorio Emanuele	
Madonna dell'Orto	* *	* *	vicolo Madonna dell'Orto	vicolo Madonna dell'Orto	Ove esisteva l'Oratorio si trova oggi un piccolo orto. In fondo ad esso, in faccia al cancello d'entrata, si vede un meschino altare. Nell'*Ancona* è dipinta a fresco un'Immagine della Madonna. Lavoro bruttissimo.
s. Filippo Neri	1725	* *	?	?	
Scopa bianca (l)	prima del secolo XVI	* *	?	?	Si sa che esisteva per un atto di cessione di possesso fatto nel 1529 dalla detta Confraternita religiosa a Lorenzo Leombruno, pittore. Questo atto, che si conserva nell'archivio notarile di Mantova, fu pubblicato dal D'Arco, il quale notò che questa confraternita non fu ricordata da nessuno storico patrio e neppure dal Donesmondi, che scrisse la *storia* Ecclesiastica di Mantova.

1) In questo prospetto non si è tenuto conto degli Oratorj che furono distrutti, onde fabbricare, sull'area medesima, una Chiesa o un Monastero. Di questi Oratorj, che non furono pochi, giunsero a noi incerte e meschine notizie e ben raramente il nome.

NB. - La * posta alla destra d'una data, vuol dire che la data medesima non è sicura.

Le * * indicano che per dispersione dei documenti a ciò indispensabili, fu impossibile conoscere le date che cercavasi.

BIBLIOGRAFIA

Archinti Luigi. - Degli stili nell' Architettura. Dall'opera: L'Architettura nella storia e nella pratica pei prof. L. Archinti, dottor F. Malaguzzi, prof. A. Melani. *Vallardi, Milano.* (Continua la pubblicazione).

Arco (d') **Carlo.** - Relazione intorno alla istituzione del Patrio Museo in Mantova ed ai monumenti sin qui raccolti. *Anno 1853. Mantova 1853.*

Idem degli anni 1854-55. Mantova, 1856.

Idem degli anni 1856-57. Mantova, 1858.

Arco (d') **Carlo.** - Delle arti e degli artefici di Mantova. Notizie raccolte ed illustrate con disegni e con documenti. *Mantova, 1857.*

Arco (d') **Carlo.** - Istoria della vita e delle opere di Giulio Romano. *Mantova, 1838.*

Arco (d') **Carlo.** - Intorno agli arazzi disegnati da Raffaello, posseduti dai Gonzaga. *Mantova, 1867.*

Arco (d') **Carlo.** - Monumenti di pittura e scultura trascelti in Mantova e nel suo territorio. *Mantova, 1827.*

Bellodi Rosolino. - La basilica di S. Andrea in Mantova. Nella Rivista Emporium. V. XIV. N. 83. *Anno 1901.*

Beltrame Francesco. - L'Assunta di Tiziano Vecellio, quadro nella chiesa parrocchiale di Medole, ecc. *Venezia, 1862.*

Bottari e **Ticozzi.** - Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura. (Lettera di Luigi Crespi a Innocenzo Ansaldi). *Vol. 7, pag. 84. Milano, 1822.*

Braghirolli Willelmo. - Luca Fancelli, scultore, architetto e idraulico del secolo XV. Dall'Archivio storico lombardo. *Anno III, F. 4. Milano, 1876.*

Braghirolli Willelmo. - Guido Reni e Ferdinando Gonzaga. Dalla Rivista storica mantovana. *Vol. I. Anno I. Mantova, 1885.*

Braghirolli Willelmo. - Tiziano alla Corte dei Gonzaga di Mantova. Atti e memorie della R. Accademia Virgiliana. *Mantova, 1881.*

Braghirolli Willelmo. - Notizie e documenti inediti intorno a Pietro Vannucci detto il Perugino. *Perugia, 1874.*

Braghirolli Willelmo. - Sulle manifatture di arazzi in Mantova, notizie storiche. *Mantova, 1879.*

Braghirolli Willelmo. - Leon Battista Alberti a Mantova. Nell'Archivio Storico Italiano, Sez. III, T. IX, P. I. *Firenze 1869.*

Bravo Luigi. - La nuova chiesa parrocchiale di Ostiglia. *Venezia, 1896.*

Cadioli Giovanni. - Descrizione delle pitture, sculture ed architetture che si osservano nella città di Mantova e ne' suoi contorni, ecc. *Mantova, 1763.*

Capilupi Alberto. - I Francescani a Mantova. Cenni storici. *Mantova, 1900.*

Casnighi G. Battista. - Raccolta di memorie e documenti risguardanti i tre paesi di Acquanegra, Barbasso e Medole, nel mantovano. *Brescia, 1860.*

Chiesi Gustavo. - Provincie di Cremona e Mantova, nell'opera La patria, geografia dell'Italia di Gustavo Strafforello. *Torino, 1899.*

Crowe e Cavalcaselle. - Geschichte der italienischen Malerei, *trad. tedesca.*

Davari Stefano. - Il paese e la chiesa di Santa Maria di Prato Lamberto e il tempio di S. M. delle Grazie. *Mantova, 1899.*

Diario di Mantova per l'anno bisestile 1863, ed anche raccolta di memorie storico-cronologiche sulle venti chiese oggi al sacro culto in Mantova dedicate, col rispettivo clero sulle parrocchiali e sussidiarie nei sobborghi stabilite, e sulle chiese, conventi, oratorj e luoghi pii antichi e moderni dimostrati nel loro sito ed altre cose. *Mantova, 1836.*

Donesmondi Ippolito. - Istoria dell'origine fontatione et progressi, del famosissimo Tempio di S. Maria delle Gratie. *Casale, 1603.*

Donesmondi Ippolito. - Dell'istoria ecclesiastica di Mantova. *Mantova* (*primo volume*) *1612* (*secondo*) *1616.*

Fioretto (il) **delle croniche di Mantova**, raccolto già da **Stefano Gionta**, ed in quest'ultima edizione ampliato sulle cose più notabili di essa città, ecc. *Mantova, 1741.*

Heis Aloiss. – Les médailleurs de la Renaissance. Sperandio de Mantoue, etc. *Paris, 1866.*

Intra Giambattista. - La basilica di S. Andrea in Mantova. Memoria pubblicata nell'Archivio storico lombardo. Anno IX. P. S. *Milano, 1882.*

Intra Giambattista. - Sabbioneta. *Mantova, 1899.*

Iozzi Oliviero. - Nuova vita di S. Luigi Gonzaga. (Con illustrazioni riproducenti quadri, stampe ecc.) *Pisa, 1891.*

Lucchino Benedetto. – Cronaca di Mantova. *Mantova, 1592.*

Luzio Alessandro. – La Madonna della Vittoria del Mantegna. Emporium. Vol. X. N. 59. *Anno 1899.*

Mantovani Gaetano. - Il territorio Sermidese e limitrofi. Ricerche archeologiche, storiche ed idrografiche. *Bergamo 1886.*

Melani Alfredo. - Pittura italiana antica e moderna. *Milano, 1901.*

Melani Alfredo. - Dell'ornamento nell'architettura. Dall'opera: L'Architettura nella storia e nella pratica pei prof. L. Archinti, dottor F. Malaguzzi, prof. A. Melani. *Vallardi, Milano.* (Continua la pubblicazione).

Odorici Federico. - Di un antico sarcofago cristiano della città di Mantova. Giornale « La lucciola » 25 giugno 1855.

Orioli Paolo. - Foglie e spighe. (I candelabri dipinti nella basilica di S. Andrea di Mantova). *Mantova, 1900.*

Orioli Paolo. – La Madonna nell'arte a Mantova. *Mantova, 1901.*

Parazzi Antonio. - Origini e vicende di Viadana. *Viadana, 1895.*

Pellegretti Pietro. - Storia del celebre santuario ed Immagine miracolosa detta la Madonna delle Grazie, ecc. *Mantova, 1859.*

Podestà (Editore). - Guida storica artistica amministrativa del Mantovano. *Mantova, 1864.*

Portioli Attilio. - Le chiese dipinte del Mantovano. Dalla Guida della città e provincia di Mantova per l'anno 1882.
Idem per l'anno 1883.
Idem per l'anno 1884. Edite a Mantova.

Portioli Attilio. - Rassegna edilizia. Dalla Guida della città e provincia di Mantova per l'anno bisestile 1880.
Idem per l'anno 1881. Edite a Mantova.

Portioli Attilio. – Relazione intorno alla istituzione del Patrio Museo in Mantova ed ai suoi monumenti sin qui raccolti. Anno 1864. *Mantova 1866.*
Idem dell'anno 1865. Mantova, 1866.
Idem degli anni 1866-67. Mantova 1868.

Prandi Girolamo. - Notizie storiche spettanti la vita e le opere di Lorenzo Leonbruno, insigne pittore mantovano. *Mantova, 1825.*

Ritscher E. - Die Kirche S. Andrea in Mantua. *Berlin, 1899.*

Ruzzenenti Luigi. - Artisti e cose d'arte in Asola. Appendice del « Cittadino » di Brescia. Anno 1878. N. 163, 165, 166, 167.

Sabini D. - Cenni storici sulla città di Castiglione delle Stiviere. *Castiglione delle Stiviere, 1892.*

Sarto cardinale Giuseppe. - Inaugurazione del culto solenne al Beato Battista Spagnoli. Omelia. *Mantova, 1892.*

Susani Gaetano. - Nuovo prospetto delle pitture, sculture ed architetture di Mantova e de' suoi contorni. *Mantova, 1818.*

Thode Enrico. - « Andrea Mantegna ». Con 105 illustrazioni ricavate da quadri, incisioni in rame e disegni. *Bielefeld* e *Lipsia.*

Vasari Giorgio. - Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti. *Firenze, 1846 1870.*

Volta Camillo. - Storia di Mantova. *Mantova, 1833.*

ELENCO DEGLI ASSOCIATI

Agricola, sac. prof. Antonio - Mantova.
Angelini sac. Annibale - Casteldario.
Annibaletti sac. Giuseppe - Borgofranco sul Po.
Archivio del Vaticano.
Archivio Vescovile - Mantova.
Archivio del Santuario delle Grazie.
Archivio di Santa Teresa.
Ardigò comm. prof. Roberto - R. Università di Padova
Arioli sac. Vincenzo - Sarginesco.
Arrivabene conte commendatore senatore Silvio - Mantova.
Arrivabene conte Gian Galeazzo - Bondeno di Gonzaga.
Artioli sac. Giovanni - S. Prospero di Suzzara.
Azzini sac. Giovanni - Bondeno di Gonzaga.
Baldini sac. Giuseppe - Riva di Suzzara.
Balzo sac. Dionigi - S. Giacomo Segnate.
Banca Mutua Popolare - Mantova.
Barili mons. Benedetto - Sospiro.
Barziza cav. mons. Lorenzo - Castiglione delle Stiviere.
Battisti can. Angelo - Ostiglia.
Bellati cav. Gio. Battista - Spinea.
Bellocchio sac. Anselmo - S. Giacomo a Po.
Bendotti sac. Domenico - Levata di Curtatone
Benedini sac. Polidoro - Marcaria.
Benzi sac. Egisto - Santa Croce di Sermide.
Bergamaschi sac. Licurgo - Nosedole.
Bergamaschi sac. Domenico - Drizzona.
Berri padre Vittorio - Mantova.
Bertasi sac. Angelo - Volta Mantovana.
Bertoldi sac. Doride - Villagrossa.
Bertoni Giovanni - Angeli.
Besacchi sac. Pietro - Campitello.
Besutti mons. Antonio - Asola.
Bianchini can. Marco - Mantova.
Bignotti sac. Antonio - Cavriana.
Biblioteca Vaticana (due copie)
Biblioteca R. di Parma.
Biblioteca R. Marucelliana di Firenze.
Biblioteca Governativa di Lucca.
Biblioteca Nazionale di S. Marco - Venezia.
Biblioteca Reale di Cremona.
Biblioteca del Museo Plantin Moretur - Anversa (Belgio).
Biblioteca della R. Pinacoteca di Brera - Milano.
Biblioteca Nazionale di Torino.
Biblioteca del Museo Nazionale - Palermo.
Biblioteca dell'Ufficio regionale dei monumenti - Napoli.
Biblioteca della R. Pinacoteca di Bologna.
Biblioteca delle Reali Gallerie - Firenze.
Biblioteca del Reale Museo Archeologico - Siracusa.
Biblioteca delle Reali Gallerie - Venezia.
Biblioteca del Museo Civico Correr - Venezia.
Biblioteca dei PP. Mechitaristi - Venezia.
Biblioteca della Comunità Greca - Venezia.
Biblioteca Comunale di Mantova.
Biblioteca Comunale di Firenze.
Biblioteca Comunale di Verona.
Biblioteca Comunale di Ferrara
Biblioteca Comunale Poletti di Modena
Biblioteca di Montecassino.
Biblioteca del R. Istituto Tecnico di Mantova.
Biblioteca del R. Istituto Tecnico - Alessandria.
Biblioteca del R. Istituto Tecnico - Caserta.
Biblioteca del R. Istituto Tecnico - Forlì.
Biblioteca del Museo Bottacin - Padova.

Biblioteca della Scuola Professionale di Castiglione delle Stiviere.
Biblioteca di S. Scolastica - Subiaco.
Biblioteca del Capitolo della Cattedrale - Mantova.
Biblioteca di s. Barnaba - Mantova.
Biblioteca del Seminario di Mantova.
Biblioteca di S. Andrea - Asola.
Biblioteca del Gabinetto di Lettura - Asola.
Biblioteca del Gabinetto di Lettura - Mantova.
Bisacco dott. Alessandro, sindaco di Chirignago.
Boccaletti sac. Giovanni - Villa Saviola.
Bocci ing. Tullo - Firenze.
Bondi sac. Angelo - Ostiano.
Boni sac. Antonio - Medole.
Bonomelli mons. Geremia vescovo di Cremona.
Bovoloni sac. Luigi - Stradella.
Brambilla cav. uff. Giovanni - Mantova.
Bravo can. Luigi - Mantova.
Buganza sac. Federico - Villa Poma.
Bussacchetti sac. Angelo - Sermide.
Caleffi sac. Giulio - Mantova.
Cantoni Marca conte Michele - Mantova.
Capelli sac. Sante - Palidano.
Capilupi march. ing. Alberto - Mantova.
Casa Editrice Fratelli Bocca, (due copie) - Roma.
Casa Editrice Nicola Zanichelli - Bologna.
Casa Editrice Clausen Carlo - Torino.
Casa Editrice Francesco Lumachi - Firenze.
Casa Editrice Ulrico Hoepli (due copie) - Milano.
Casa Editrice Dulau e C°. - Londra.
Casali conte dott. Giuseppe - Mantova.
Casella comm. Alessandro - Londra.
Castagna can. Giuseppe - Mantova.
Cavalieri sac. Callisto - Roverbella.
Cavriani march. Antonio - Mantova.
Cavriani march. Luigi - Mantova.
Ceni nob. dott. Francesco - Medole.
Cessi dott. Felice Rinaldo - Commessaggio.
Chigi Di-Bagno march. Virginia - Mantova.
Clerici Bagozzi sac. Lodovico - Asola.
Clerici Bagozzi Achille - Asola.
Corbari sac. Giulio Alessandro - Bozzoletto.
Dall'Oca sac. Amilcare - S. Giovanni del Dosso.
Davolio sac. Francesco - Carzedole.
De-Giovanni comm. prof. Achille - Padova.
Dilda sac. Luigi - Viadana.
Dolcini cav. Gino - Mantova.
Drossopulo dott. Temistocle - Venezia.
Fabbriceria di Redondesco.
Fabbriceria di Sabbioneta.
Fabbriceria di Mosio.
Fabbriceria di Villimpenta.
Fabbriceria di Castelgoffredo.
Fabbriceria Parrocchiale di Guidizzolo.
Fabbriceria Parrocchiale di Marcaria.
Fabbriceria di Castellucchio.
Fabbriceria di Sarginesco.
Fabbriceria di Palidano.
Fabbriceria Parrocchiale di Sermide.
Fabbriceria di Libiola.
Fabbriceria di Asola.
Fabbriceria di Roncoferraro.
Fabbriceria Parrocchiale di Brusatasso.
Fabbriceria di s. Martino - Viadana.
Fabbriceria di S. Maria della Carità - Mantova.
Fabbriceria di Ognissanti - Mantova.
Fabbriceria di S. Egidio - Mantova.
Fabbriceria di Governolo.
Fano cav. Ugo - Mantova.
Fano Vittoria - Mantova.
Ferrari card. Andrea Carlo, arcivesc. di Milano.
Ferrari sac. Ernesto – Soave.
Ferrari sac. Giacinto · Castellucchio.
Ferrari sac. Francesco - Barbasso.
Ferrari sac. Cesare - Sacchetta.
Filippini sac. Paolo - Gazoldo degli Ippoliti.
Filippini sac. Bortolo - Asola.
Fontana mons. Giacinto, abate di S. Barbara - Mantova.
Forattini sac. Massimiliano - S. Siro.
Franchetti comm. Giuseppe - Mantova.
Fracaroli ing. Flaminio - S. Pietro Incariano.
Gasoni mons. Francesco - Roma.
Ghidini sac. dott. Giuseppe - Mantova.
Ghidoni sac. Sigismondo - Mantova.
Gonzaga principe Ferrante - Mantova.
Grechi sac. Ulderico - Medole.
Grimani conte commendatore Filippo, sindaco di Venezia.
Groggia sac. Felice - Venezia.
Koob Sac. Luigi - Casalmoro.
Lanzoni Giuseppe - Mantova.
Legati sac. Giuseppe - Brede.
Loria prof. Gino, R. Università di Genova.

Loria comm. Giuseppe - Mantova.
Losi sac. Achille - S. Silvestro.
Lucchini sac. Vincenzo - Quatrelle.
Marchesi mons. Amos - Mantova.
Magnaguti conte Luigi - Mantova.
Malavasi sac. Argio - Castellucchio.
Marinoni sac. Luigi - Barchi.
Marinoni sac. Giacomo - Gonzaga.
Mariotti sac. Virgilio - Vasto di Goito.
Martini sac. Antonio - Mariana.
Martinetti cav. prof. Vittorio, R. Università - Messina.
Mantovani comm. avv. Oreste - Mantova.
Manzini sac. Pietro - Volongo.
Manzini sac. Ulisse - Correggioli.
Massarani comm. prof. Tullo senatore - Milano.
Merlotti sac. Liberato - Sermide.
Molinari sac. Francesco - Castelbelforte.
Morselli sac. Giuseppe - Ostiglia.
Mortara dott. can. Gaetano.
Mortara Enrico - Mantova.
Mozzi sac. Angelo - Cerlongo.
Municipio di Roma (due copie).
Municipio di Bologna.
Municipio di Mantova.
Municipio di Cremona.
Municipio di Curtatone.
Municipio di Medole.
Municipio di Gonzaga.
Municipio di Sermide.
Mura sac. Giacomo - Pieve di Coriano.
Mutti sac. prof. Cirillo - Viadana.
Negroni (Ditta) - Bologna.
Nolli sac. Francesco - Quistello.
Origo mons. Paolo Carlo, vescovo di Mantova.
Ori sac. Amilcare - Bonizzo.
Paganelli sac. Massimo - Angeli.
Paini mons. Eugenio, Primicerio di S. Andrea - Mantova.
Panini sac. Ernesto - Moglia di Sermide.
Parocchi Card. Lucido Maria - Roma.
Pasqualetto Emilio - Spinea.
Pastore comm. Angelo, sindaco di Cavriana.
Pastore dott. Alceo, deputato al Parlamento - Ceresara.
Pedrini sac. Cesare - Cavriana.
Pesenti prof. Domenico, pittore - Mantova.
Poldi sac. Oreste - Mantova.
Piccinelli sac. Eligio - Torriceila.
Piva sac. Serafino - Pozzolo.
Prandi sac. Romano - Motteggiana.
Prati sac. Anselmo - Redondesco.
Premi sac. Marco - Barbassolo.
Ramati Siliprandi nob. Francesca - Mantova.
Ribolla sac. Luigi - Canneto sull'Oglio.
Rizzi prof. sac. Anselmo - Mantova.
Rossetti sac. Andrea - Moglia.
Rossi sac. Gaetano - Goito.
Rossini sac. Iginio - Mantova.
Saccani Pietro, dit. Lib. Cattolica 7 copie - Mantova.
Salvadori Giuseppe, arazziere - Firenze.
Sarto card. Giuseppe, patriarca di Venezia.
Sartori sac. Giuseppe - Mantova.
Sartoretti nob. Elisa - Mantova.
Scalori mons. Vincenzo - Castiglione Stiviere.
Scardovelli sac. Gaetano - Porto Mantovano.
Scolari vicario F. Pietro - Casalpoglio.
Solci sac. Carlo - Mantova.
Soldi sac. Ettore - Bozzolo.
Sordi march. Benedetto - Mantova.
Storti sac. Teodosio - Canicossa.
Soundy comm. Elie, cons. di Stato e console di Russia a Venezia.
Tagliazucchi sac. Amedeo - Bigarello.
Taraschi sac. Francesco - Montanara.
Tarducci prof. cav. Francesco, preside del liceo - Mantova.
Tartari sac. Luigi - Castiglione Mantovano.
Tenca cav. sac. Carlo - Castelnuovo di Asola.
Teranza sac. Giuseppe - Sailetto.
Ticozzi cav. dott. Napoleone, deputato provinciale di Venezia.
Tizioli sac. Tiziano - Mantova.
Torreggiani perito Giovanni, sindaco di Asola.
Tramonte sac. Giuseppe - Guidizzolo.
Valentini Montani Adeodata - Mantova.
Vereinigte Maschinenfabrik Augsburg und Maschinenbaugesellschaft Nürnberg, A.-G.
Villa sac. Francesco - Felonica.
Volta sac. Lorenzo - San Cataldo.
Zbudil - Bonatti can. Carlo - Mantova.
Zardini sac. Luigi - S. Martino Gusnago.

INDICI

INDICE DELLE CHIESE

Acquanegra - Chiesa parrocchiale 28 n, 29, 205, 51, 68, 69, 70
Angeli - Chiesa parrocchiale 36 n, 39, dalla 245 alla 248
Asola - s. Andrea (Cattedrale) 31, 139, 210, 46 dalla 254 alla 263, 97, 349
Asola - s. Erasmo 251, 52, 53
Asola - s. Rocco 353, 56
Assisi - s. Francesco 84, 405 e n

Bologna - s. Caterina 136
Bologna - s. Domenico 223
Bologna - s. Petronio 41
Bondeno (Gonzaga) - Chiesa parrocchiale 271, 93, 94, 95, 324
Borgofranco sul Po - Chiesa parrocchiale 289
Bosco Fontana (Mantova) - Eremo 305 n
Brede di s. Benedetto Po - Chiesa parrocchiale 291, 92
Brescia - s. Francesco 263

Campibonelli - Oratorio 139, 264, 65, 72
Carbonarola - Chiesa parrocchiale 42, 139 n, 257 e n, 85, 86, 87, 88, 304, 37
Casale - Cattedrale 206 n, 222.
S. Cassiano (Mantova) - Ex Convento degli Eremitani 310 n
Castelgoffredo - Chiesa parrocchiale 323, 24
Castiglione Mantovano - s. Lucia 332
Castiglione Mantovano - Oratorio 331
Castiglione delle Stiviere - Duomo 325, 26, 27
Castiglione delle Stiviere - s. Luigi 327, 28, 29, 30
Castiglione delle Stiviere - Collegio delle Vergini 330
Cavriana - Chiesa parrocchiale 22, 139, 256, 311, 12, 13 n
Cavriana - Pieve 312, 13
Cavriana - Oratorio della Disciplina 311 e n
Chiaravalle - Chiostro, 12
Chieri - Duomo 282
Chirignago (Mestre) - Chiesa parrocchiale 219 n
Como - s. Abbondio 220
Comuna (Ostiglia) - Santuario 218 n, 290

Felonica - 206, 79, 80, 81, 283
Ferrara - s. Paolo 353 n
Firenze - ss. Annunziata 111
Firenze - s. Croce 138, 44
Firenze - s. Maria del Fiore (Duomo) 103, 44, 224
Firenze - s. Maria Novella 138
Fossanova - Abbazia 12 n

Gazzoldo degli Ippoliti - Chiesa parrocch. 250
Genova - s. Stefano 48 n
Gonzaga - Chiesa parrocchiale 293
Gravedona (Como) - s. Maria del Tiglio 280
Grazie - Santuario della B. V. delle Grazie 34 n, dalla pag. 183 alla 194, 250
Guidizzolo - Chiesa parrocchiale 308
Guidizzolo - Oratorio 139, 308

Levata di Curtatone - Chiesa parrocchiale 40 n, 249
Lonigo - Cattedrale 225
Lucca - Cattedrale 205

Mantova - s. Agata 10 n
Mantova - s. Agnese 10 n, 81 e n, 391, 92
Mantova - s. Alessandro 10 n

Mantova - s. Andrea (Basilica) 9 n, 13 e n, 14, 19 e n, 24 e n, 39, 40 n, 41, 48 n, dalla 103 alla 153, 67, 80, 234, 46, 53, 55, 61, 97 (importante per la storia pittorica del tempio) 338, 49, 89, 92, 95, 414
Mantova - s. Anna 10 n
Mantova - s. Antonio 21, 83, 312
Mantova - s. Apollonia 361, 62, 63
Mantova - s. Barbara dalla pagina 155 alle 166, 234, 36, 305 n, 24
Mantova - s. Barnaba 17, 18 e n, 126, 337 n, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 68 n
Mantova - Cappella Bonacolsiana 401, 2
Mantova - Carmine 141, 42
Mantova - Cattedrale 10 n, 11, 13, 17 e n, 20 n, 21, 22, 26, 27 n, 48 n, 53 n, 57 n, dalla pagina 63 alla 101, 84 e n, 211, 312, 43, 391, 400
Mantova - Chiesa dell'Umiltà 350
Mantova - ss. Cosma e Damiano 10 n
Mantova - s. Croce di Corte 391
Mantova - s. Croce Nuova 55 e n, 397, 419
Mantova - s. Croce Vecchia 55 e n
Mantova - s. Domenico 48 n, 141 n, 62, 365, 89
Mantova - s. Egidio, 353, 54, 55, 62, 81 n
Mantova - s. Francesco (grande) 10 n, 12, 27 n, 140, dalla pag. 173 alla 180, 237
Mantova - ss. Gervasio e Protasio 359, 60
Mantova - s. Giorgio 10 n
Mantova - s. Giovanni e Paolo 10 n
Mantova - Immacolata Concezione (Filippini) 419
Mantova - s. Leonardo 65, 169, 343, 44
Mantova - s. Marco 48 n, 350 n, 85, 99, 400
Mantova - s. Margherita 365 n
Mantova - s. M. di Campo Santo (o Gradaro) 10 n, 12, 65 n. 403, 4, 5
Mantova - s. M. della Carità 34 n, 40 n, 133 n. 286 n, 337, 38, 39, 40, 41, 42
Mantova - s. Maria Incoronata 173
Mantova - s. Maria del Melone (v. Croce Nuova)
Mantova - s. Maria della Presentazione 140
Mantova - s. M. della Vittoria 34 n, 151, dalla pagina 407 alla 415
Mantova - s. Maria dei Voti 94, 99
Mantova - s. Martino, 10 n, 379
Mantova - s. Michele 10 n
Mantova - s. Maurizio 56, 365, 66, 67, 68, 69
Mantova - Ognissanti 357, 58, 89
Mantova - s. Orsola 19, 53 n, 54, 57 e n, 119, 39 n, 52 n, 351 n, 71, 72, 73, 74, 75, 76
Mantova - s. Paolo 385 n
Mantova - s. Paola 48 n, 89
Mantova - s. Pietro d'Ungheria, 10
Mantova - ss. Pietro e Paolo (v. Cattedrale)
Mantova - s. Rufino 10
Mantova - Scuola segreta 40 n, 192, 347 n, 85, 86
Mantova - s. Sebastiano 13, 14, 19, 114, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 351 n
Mantova - s. Silvestro 151, 395
Mantova - ss. Simone e Giuda 10 n, 407
Mantova - s. Spirito 381
Mantova - s, Teresa 377, 78
Mantova - ss. Trinità 34 n, 54 e n, 81, 397, 98
Mantova - Vergine Incoronata (v. s. Francesco grande)
Mantova - s. Vincenzo 40 n, 337 n, 38, 93
Marcaria - Chiesa del Cimitero 265
Marcaria - Chiesa parrocchiale 38 n, 93
Medole - Chiesa parrocchiale 46 n, 48, 316, 17, 18, 19, 20, 21, 22
Milano - s. Ambrogio 220, 312 n
Milano - s. Bartolomeo 302 n
Moglia di Gonzaga - Chiesa parrocchiale 293 n
Motteggiana - Chiesa parrocchiale 420
Mosio - s. Zenone 264
Muleggio - Abbazia di s. Pietro di Selve 130

Ostiano - Chiesa parrocchiale 276 n
Ostiano - Pieve 276
Ostiano - s. Rocco 275
Ostiglia - Chiesa parrocchiale dalla 217 alla 225, 291, 357
Orvieto - Cattedrale 12 n

Padova - Monastero di s. Giustina 198 n
Palidano - Chiesa parrocchiale 420
Parma - s. Antonio 296 n
Parma - Cattedrale 55 e n
Parma - s. Giovanni Evangelista 52
Pavia - Duomo 237
Pavia - s. Michele 205, 220
Pavia - s. Pietro in Ciel d'oro 220
Pisa - Cattedrale 405
Pisa - Chiesa della Spina 220

Polesine - Chiesa parrocchiale 331
Porte - Oratorio 310, n
Pozzolo - Chiesa parrocchiale 22, 139 n, 257 n, 305, 306, 307

Ravenna - s. Vitale 205
Rivarolo Fuori - Chiesa parrocchiale 420
Roma - s. Cecilia 331
Roma - s. Maria dell'Anima 48 n
Roma - s. Maria Maggiore 204
Roma - s. Paolo 144
Roma - Pantheon o chiesa di S. M. ad Martyres 251
Roma - s. Pietro 196, 203, 259
Roma - s. Prassede 48 n
Redondesco - Chiesa parrocchiale 36 n, 266, 67
Revere - Chiesa parrocchiale 289
Revere - s. Mostiola 289
Rimini - s. Francesco 13 n, 137

Sabbioneta - Chiesa parrocchiale 296, 97
Sabbioneta - Oratorio dell'Incoronata 141, 227, 28, 29, 30, 31, 32, 98.
Sacchetta - Chiesa parrocchiale 277, 78
s. Benedetto Po (o Polirone) - Basilica 17 e n, 26, 29, 48 n, 71 n, 105, dalla 195 alla 211, 15, 34, 77, 79 e n, 80, 82, 93 n, 324, 47 n, 57
S. Cataldo - Chiesa parrocchiale 420
Sermide - Chiesa parrocchiale 213, 14, 15, 56
Sermide - Santa Croce 31, 279, 82, 83, 84 90
Siena - Cattedrale 12 n
S. Martino dall'Argine - s. Sebastiano 265 n
S. Martino Gusnago - s. Lazzaro 265 n
Solferino - Ossario 314, 15
Stradella - Chiesa parrocchiale 420

Terzaghi - Chiesa 204
Tolosa - s. Saturnino 221
Torino - Superga 130
Torricella (Ostiano) Oratorio 29, 31, 139, 236 n, 72, 73, 74

Venezia - Cattedrale (s. Marco) 24, 144, 204, 23
Venezia - s. Protasio 23
Ventimiglia - Duomo 222
Vercelli - s. Maria Maggiore 205
Verona - santa Eufemia 342
Verona - s. Fermo 342
Verona - Monastero di s. Zenone 290
Verona - s. Zeno 39, 220
Viadana - s. Maria del Castello 219 n, 233, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 71, 84
Viadana - santa Maria 301, 2
Viadana - s. Martino 303, 4, 62
Viadana - s. Pietro 302, 3
Viadana - s. Rocco 304
Vigoreto - Chiesa 34 n, 298
Villa Pasquali - Chiesa parrocchiale 296 n
Villimpenta - Chiesa parrocchiale 332, 33
Vienna - Chiesa di Atlerchenfeld 225
Volongo - Chiesa parrocchiale 271, 324

Avvertenza. - Le chiese notate nei prospetti non figurano nel presente indice.

INDICE DEGLI ARTISTI

Albarini Raffaello, p (1446 † 96) 38
Alberti Leon Battista, p, a (1404 † 72) 13 e n, 14, 15, 18, 19, 20, 39 n, 67, 68, 69, 108, 11 e n. 12, 13 e n, 14, 15, 19, 20, 21, 29, 37, 38, 39, 40, 42, 44, 67 e n, 68 e n, 69, 70, 71, 72, 254, 349 n
Alberti Cherubino, p (f nel XVI s) 52
Alberti Giovanni, p (f nel XVI s) 52
Alemagna (d') Giovanni, p (f nel 1440-46) 235
Allegri Antonio d il *Correggio*, p (1494 ? † 1534) 53, 94, 95, 132, 42, 45, 237, 60, 61, 351, 62, 69 e n, 73 n, 89, 92, 415
Altichieri da Zevio, p (c 1320 † dopo l'82) 177 n
Alunno Niccolò, p (c 1430 † 1502) 33
Ambrosi (degli) Melozzo, v Forlì
Anastasio (maestro) p (f nel XVI s) 51 n
Andreasi Ippolito, d l'*Andreasino* p, (1548 † 1608) 52 e n, 53, 88, 89, 90, 91, 99, 150, 53, 66, 77 n, 236
Angelico (l') v. Beato Angelico
Anselmi Giorgio, p (1723 † 97) 131, 146
Antonello da Messina, v Messina
Aretusi Cesare, p 351
Arrivabene Giulio Cesare, p (f nel s XIX) 355
Arzenti Bernardino, p (f nel XV s) 38 n
Azzolini Domenico, p (1476 † 1501) 38 n
Aspertini Amico, p (1474 † 1552) 41

Badalino, s (f nel XVII s) 302, 3 n
Badile Antonio, p (1516 † 60) 237
Bagnacavallo Bartolomeo, s (1493 ? † 1551) 51 n
Balestra Antonio, p (1666 † 1740) 94, 329, 419
Ballino Camillo, p. (f nel XVI s) 52
Barbieri Giovanni Francesco d il *Guercino*, p (1591 † 1666) 89, 329, 92
Barilli Giov. Battista, s (f nel XVIII s) 324 e n
Bartoli Angelo, a (f nel XIX s) 124
Baschiera (de) a (f nel 1756-61) 79
Bassano (da) v da Ponte
Bassani Vincenzo, p (f nel XVI s) 51 n
Batoni Pompeo, p (1708 † 87) 59 e n, 355
Bazzani Giovanni o Giuseppe, p (? † 1779) 58, 59, 92, 166, 341, 50, 73 n
Beato Angelico o frate Francesco da Fiesole, al secolo Guido o Guidolino, p (1387 † 1455) 24, 33, 97, 357
Bedolo o Bedulli Girolamo d Mazzuola, p (f nel 1566) 94, 95, 100, 77 n, 79 n, 236
Bellezza Giovanni, s. (f nel XIX s) 128
Bellanti d'Otranto, miniatore (f nel XV s) 37 e n
Bellavite Giovanni, s (f nel XIX s) 124
Bellina Carlo Maria, s (f nel XVIII s) 312 n
Bellini Gentile, p (c 1426†1507) 38.
Bernero Vittorio, s (f nel 1808) 76
Bertani Battista, p, a (1516†76) 18 e n, 20, 51 n, 52, 70, 71, 73, 74, 100, 55 e n, 56 e n, 57 n. 65
Bertini, p sul vetro (f nel XIX s) 261
Bertoldi Benedetto d il *Pretino*, p (f nel XVI s) 51 n
Bevilacqua Giov Ambrogio d il *Liberale* p (f nel 1483) 38, 341
Bibbiena (Galli da) Ferdinando p a (1657†1743) 131, 296 e n, 97, 304
Bibbiena (Galli da) Francesco, p a (1659†1739) 296 e n, 304
Bibbiena (Galli da) Giuseppe p a (1696†1756) 296 n, 304
Bibbiena (Galli da) Carlo, p a (f nel 1769) 296 n, 304
Bibbiena (Galli da) Antonio, p a (1700†74) 296 e n, 304

Bibbiena (Galli da) Alessandro a p (? † c 1760) 296 n, 304
Biglioschi Leonardo, s. (f nel XIX s) 124
Boccaccio Boccaccino, p (f nel 1497-1518) 236, 366, 67
Bocchi Rosolino, p (vivente) 324
Bologna (da) Giovanni, calligrafo min, (f nel 1404) 98
Bonaventurini Alessandro, bronzista (f nel XVI s) 207
Bononi Pietro, s (f nel XVIII s) 312 n
Borcht o Borght (van der) Pietro, arazziere (f nel XVIII s) 160
Borgani Francesco, p (1587 † 1624) 53, 152, 53, 77 n, 179 n, 236, 392
Borghese Vitale. p (f nel 1345) 100
Bosio Bortolo, rest. di affreschi (f nel XIX s) 133 n
Borsotti Giovanni Maria, a (f nel XVIII s) 311
Botta Giovanni o Zovano del Botto, p (f nel XV s) 38 n
Bottani Giuseppe, p (f nel XVIII s) 59, 92, 159, 355, 61, 62, 63, 73
Botticelli Sandro, p (1447 † 1510) 32, 267
Bozzino, p (f nel XVI s) 51 n
Brachettone, v Daniele da Volterra
Bramante Donato, a (1444 † 1514) 13, 67
Brabantese (da Villa) Giovanni, p (f nel XVI s) 296 n
Briziano o Brinziano G. Battista, s (1503 † 75) 26, 51 n, 75, 76 e n, 164, 201, 3, 7, 28, 346
Brocca Giovanni, a (f nel XIX s) 215
Brugnolo, a (f nel XVI s) 18
Brunellesco o Brunelleschi Filippo, a, s, (1379 † 1446) 13, 67, 137, 39
Brunovo di Maestro Anastasio, p (f nel XVI s) 51 n
Brusaferro Girolamo, p 377
Brusasorci, v. Riccio
Buonarroti Michelangelo, p, s, a (1475 † 1564) 16 e n, 26, 43, 50, 53, 54, 93, 141, 42, 50, 351

Caccioli Giambattista, p 153, 419
Cadioli Giovanni p (f nel XVIII s) 58, 59
Cadorin Vincenzo, s (vivente) 225 n
Caliari Paolo d Paolo Veronese, p (1528†1583) 95, 209 e n, 237
Calvart (o Calvaert) detto Dionisio Fiammingo, p (1545 † 1619) 392
Campi Galeazzo, p (1477 † 1536) 236
Campi Giulio, p (1500 † 72) 51 n, 236
Campi Bernardino, p (1522 † dopo il 90) 34, 51 e n, 52, 228 n, 36, 37, 71, 98, 99, 300
Campi Vincenzo, p (1536 † dopo il 91) 381
Campi Antonio p (f nel XVI s) 236
Campi Felice, p (1746 † 1817) 92, 93, 100, 145, 146
Campi Angelo, a (f nel 1856) 191
Canova Antonio, s (1757 † 1822) 27 n, 124
Canti Giovanni da Parma, p (f nel XVII s) 57
Cantoni Giacomo, a (f nel XVII s) 302
Canuti Domenico Maria, p (1620 † 84) 377
Capanna Puccio, p (f nel 1349) 392
Caracci Lodovico, p (1555 † 1619) 44, 152, 367 68 n, 69, 73 e n, 87, 92
Caracci Agostino, p (1557 † 1602) 367
Caracci Annibale p (1560 † 1609) 367, 68
Caravaggio (da) Fermo, p (f nel XVI s) 51 n
Cardi Lodovico d. Cigoli, p (1559 † 1613) 53
Carloni, p 94, 419
Carotto G. Francesco, p (1470 † 1546) 34, 38 e n, 40 e n, 341, 42
Carré-Lorenzini Antonia, arazziera (f nel 1780) 159, 160 e n
Castiglioni Benedetto, p († 1665) 57 e n
Catella da Cremona, a (f nel XIX s) 420
Cavalli Andrea (o Gian Marco) s (f nel XV e XVI s) 38 n, 118. 35, 228, 38
Cavalli Alberto, p (f nel XVI s) 52
Cavallini Pietro, p († 1364?) 332
Cellini Benvenuto, s, orafo (1500 † 71) 125, 26 e n, 29, 62, 63
Cherubino Giovanni, a (f nel XIX s) 219
Cignani Carlo, p (1618 † 1719?) 95
Cignaroli Battista, p (f nel XVIII s) 94, 419
Cignaroli Scipione, p (f nel 1737-40) 94 n
Cignaroli Giambettino, p (1706 † 70 o 72?) 94 n
Cignaroli Vittorio Amedeo, p (f nel 1776) 94 n
Cigoli Lodovico, v Cardi
Cimabue Giovanni, p (1240? † 1302?) 32. 178, 395, 405
Clementi (di) Prospero, v Spani
Clovio Giulio p (1498 † 1578) 51 n
Coo o Covo Battista, a († 1549) 17 n, 51 n, 67, 70 e n, 391
Conti Domenico, p (f nel XVIII s) 59 n
Conti Bartolomeo, p (f nel XVI s) 52

Conti (de) Sebastiano, p (f nel XVI s) 51 n
Corradi (de) Giovanni da Cremona, p (f nel 1425) 192
Correggio, v Allegri Antonio
Cossa Francesco, p (1438? † 80?) 41
Costa Lorenzo, il vecchio, p (1460 † 1535) 38 n, 41 e n, 42, 43, 44, 45 e n, 46, 48, 146, 51 e n, 71 e n, 93, 257, 59, 86, 88, 330, 37, 44, 49, 62, 74, 92, 93
Costa Girolamo, p (f nel XVI s) 45 n
Costa Carlo, s (f nel XVIII s) 312
Costa Luigi, p (f nel XVI s) 45 n
Costa Ippolito, p (1506 † 61) 45 n, 51 e n, 52, 53, 100, 359, 60, 79
Costa Francesco, pittore (sue notizie nel 1547) 45 n
Costa Lorenzo il giovane, p (1537 † 83) 45 e n, 51 n, 52 e n, 90, 91, 149, 50, 65, 77 n, 92, 93, 350, 51, 55, 73 n
Costa Luigi (II°), p (f nel XVI s) 45 n, 166
Costa Michele, s (f nel XVIII s) 379
Costa Francesco (II°) p (f nel XVI s) 45 n
Cotignola, p (f nel XVI s) 303, 62
Crema (da) Aurelio p (f n XVI s) 51 n
Crevola Giuseppe, p (f nel XVIII s) 145
Crevola Gaetano, p (f nel XVIII s) 145
Crivelli Taddeo, miniatore (f nel XV s) 37, 287
Crivelli Carlo, p (1430-40 † 93) 33, 98, 99

Denys Giacomo, p 366, 73 n
Dognolo Francesco, v *Torbido*
Dolce Guglielmo, s 377
Domenichino Domenico, v Zampieri
Donatello o Donato di Betto Bardi, s (1386 † 1466) 23, 24, 27, 138, 224, 62
Donducci Giovanni Andrea d il *Mastelletto*, p (1575 † 1655) 368
Dongolo Francesco, v *Torbido*
Donzello (del) o Donzelli Pietro, p (f nel 1451) 95
Dossi Dosso, v Lutero Giovanni
Duccio, mosaicista (f nel XIV s) 204
Dürer Alberto, p inc. (1471 † 1528) 96
Duschi Guglielmo da Colonia, s 420

Eyck (van) fratelli, p (Giov. 1370? † 1441 - Umberto c 1366 † 1426) 39 n

Fabris Paolo, p (f nel XIX s) 317
Facciotti o Fassotti Girolamo, a (f nel XVI s) 18, 323
Falconetto Giov. Maria o Falconetti, p (1458 † 1534) 38
Fancelli Luca, a s (1430 † 95) 13 e n, 14 e n, 37, 68, 69, 75, 111 n, 14, 15, 16, 37, 68 e n, 71 e n, 72, 290 n, 310 n
Fancelli Antonio, s (f nel sec. XV) 14 n
Farinata Paolo, p 93
Farinata Orazio, p (f nel XVI s) 211
Feliciano Felice, s (si trova nel 1463) 38
Ferri Simone, p (f nel XV s) 38 n
Feti Lucrina p, (f nel XVII s) 57, 373 n, 74 e n, 75
Feti Domenico, p (1589 † 1624) 53, 54 e n, 55, 56, 57, 92, 94, 150, 77 n, 92, 351, 73 n, 74, 75 e n, 76
Fiori (de) Gian Francesco p, (f nel XVI s) 51 n
Fontana Prospero, p (1512 † 97) 392
Fornaretto Mantovano, p (f nel XVI s) 52
Forlì (da) Melozzo o Melozzo degli Ambrosi, p (1438 † 94) 36, 177 n, 368
Francesca (della) Piero, p (1420 † 92) 36
Francia Francesco, v Raibolini
Francia (di) Nicolò, arazziere (f nel 1420) 86

Gaddi Taddeo, p (1300 † 66) 392
Gaddi Angelo o Agnolo, p (c 1333 † 96) 32
Galli da Bibbiena, v Bibbiena
Gambara Lattanzio, p 51 n, 209 e n, 260
Gandino Giorgio d *del Grano,* p (f nel 1538) 260
Garbieri Lorenzo, p (1581 † 1654) 366
Gatti Bernardino, detto il *Sociaro* o *Sogliano* p, (1495 † 1575) 237
Genga Girolamo, a (f nel XVI s) 66
Germano, a (f nel 1304) 174
Giacarollo o Giacarolo G. Battista, p (f nel XVI s) 51 n, 52 166
Giambellino, p (c 1428 † 1516) 237
Giampetrino, v Pedrini Giovanni
Giambologna Guglielmo (Jean Boullogne) s (1524? † 1608) 162
Giolfino Nicolò, p (f nel 1486-1518) 399
Giotto di Bondone, p a (1266 † 1337) 32, 33, 35, 40, 58 e n, 156, 73, 77, 204, 357, 92, 95, 405
Giulio di Maestro Anastasio, p (f nel XVI s) 51 n

Ghirardi Filippo, p 377
Ghisi Teodoro, p (1537 † 1601) 52 e n, 53, 88 89, 90, 91, 99, 237, 400
Ghisi G. Battista, v Briziano
Ghisi Giorgio, inc. (f nel XVI s) 51 n, 75
Gognetti Stefano, p (f nel 1684) 375 e n
Gonzaga Guido, s (f nel 1444) 110
Gozzoli Benozzo, p (1420 † 98) 41
Gratasola Ognibene, a (f nel XIII s) 403
Gratasola Jacopo, a (f nel XIII s) 403
Grosso Alessandro, bronzista (f nel 1011) 108
Grotti Girolamo, p (1486 † 1528) 38 n
Guazzo Luca, p (f nel XVI s) 51 n
Guercino (il) v Giov. Franc. Barbieri
Guisoni Fermo, p (f nel XVI s) 51 n, 93, 95, 100, 18, 52, 209 e n

Hayez Francesco, p (1791 † 1882) 317

Jacopo (di) Giov. Battista d il *Rosso Fiorentino* p (1496 † 1541) 368
Juvarra Filippo, a (1685 † 1736) 120, 29, 30, 44

Laudadio da Ferrara, p (f nel XIV s) 32
Lazzarini Gregorio, p (1657 † 1735) 399
Leonardo da Vinci, s, a, p (1452 † 1519) 32, 40, 121, 209, 57, 58, 317, 47, 54
Leno (de) Cristoforo de Mantovani, a, p (f ne, XVI s) 253 e n, 54
Leonbruno Lorenzo, p (1489 † 1537?) 38 n, 43 e n, 44 e n, 45, 51 n, 373 e n, 74 - Nono prospetto
Leone Leoni, s (f nel XVI s) 230
Liberale v Bevilacqua Giovanni
Libri (dei) Girolamo, p, min. (1472†1556) 98, 99
Liombeni Giovanni Luca, p (f nel XV s) 374
Lippi fra' Filippo, p (1406? † 69) 32, 41
Lizzara (o Lizzari o Lizzatti) Giulio, p 323
Lodi (da) Massimiliano, p (f nel XVI s) 51 n
Longo Pietro, p (vivente) 225 e n
Lucca (di) da Faenza p (f nel XVI s) 51 n
Luini Bernardino, p (1474 † 1530?) 362
Lutero Giovanni, o *Dosso Dossi,* p (1479? † 1542) 362

Maderno Francesco, s (f nel XIX s) 333
Maganza Alessandro, p 351
Maggi Antonio, a (f nel XVIII s) 304
Majano (da) Benedetto, a 204
Majano (da Giuliano) a 204
Malaperzi (de) Andrea, p (f nel XV s) 252, 53 n
Malpizzi Bernardo o Bartolomeo, p (1553†1623) 92
Manetti Pietro o Antonio, a (f nel XV s) III
Mantegna Andrea, p, s, inc. (1431 † 1506) 13, 18, 23, 24, 28, 32, 34, 35 e n, 36 e n, 37 e n, 38 e n, 39 e n, 40 e n, 41, 42, 43, 51 e n, 54, 98, 99, 103, 17 e n, 18, 22, 31, 32, 33 e n, 34, 35 e n, 36, 41, 45, 51, 67 e n, 68, 70, 71, 72, 77 n, 78, 92, 209, 19, 28 n, 35, 38, 46, 47, 48, 49, 71, 86, 87, 310, 11, 37, 38, 39 e n, 40, 41, 47, 50, 54, 74, 86, 87, 95, 405, 7 n, 9, 10, 11, 12, 13 n
Mantegna Bernardino, p (f nel XVI s) 38 n
Mantegna Bernardino (†1493) 38 n, 177 n
Mantegna Carlo, p (f nel XVI s) 38 n
Mantegna Francesco, p (f nel XVI s) 38 n, 41, 135, 77 n, 338, 39, 413
Mantegna Lodovico, p (f nel XVI s) 38 n, 41, 133 n, 35, 310, 11
Mantova (da) Adamo, inc. (f nel XVI s) 75
Mantova (da) Alfonso, s (1519 † 99) 27 e n, 180
Mantova (da) Camillo, p (f nel XVI s) 51 n
Mantova (da) Rinaldo, p (1510 †?) 51 n, 118, 47, 48, 49, 50, 51, 392
Mantovani G. Battista, v Briziano
Marconi G. Battista, a (f nel XIX s) 124, 204 n
Marconi Giambattista, s 91
Marconi Giovambattista, p (f nel XVIII s) 145
Marconi Leandro, p, dec. (f nel XIX s) 93
Martini Simone d *Memmo* (1285? † 1344) 392
Martire Pietro, p (f nel XVI s) 52
Masaccio di Mone Guidi della Scheggia p (1401 † 28) 32, 33, 36, 39
Mastelletto (il) v Donducci Giov. Andrea
Mazzuola Francesco, d il *Parmigianino,* p (1503 † 40) 52, 90, 94, 96, 236, 301, 3, 69 e n, 73 n
Mazzuola Girolamo, v Bedolo
Medici Costantino, p (f nel XVI s) 34, 415
Medici (de) Luigi, p (f nel XVI s) 34, 415
Melozzo Marco, v Forlì (da) Melozzo
Memmo Simone, v Martini Simone
Mengs d'Aussing Raffaello, p (1728 † 1779) 59
Messina (da) Antonello, p (c 1444 † c 1493) 39

Miglioli o Meglioli Sperandio, v Savelli
Milano (da) Giovanni, p (f nel XVI s) 32
Milani Giuseppe da Cesena, p (f nel XVIII s) 290
Mola Antonio, s (f nel XVI s) 24 e n, 117, 18 37 e n, 39
Mola Paolo, s (? † 1545) 24 e n, 117, 18, 37 e n, 39
Mones Andrea. p (f nel XVIII s) 145
Monsignori fra' Giocondo o Cherubino, p (f nel XV s) 38 n
Monsignori fra' Girolamo, p (f nel XV s) 38 n, 209, 10, 58, 347
Monsignori Francesco, p (f nel XV s e dopo) 38 e n, 40, 41, 177 n, 79, 92, 337, 38, 47, 86, 87, 93, 412
Morelli Domenico, p (1826 † 1901) 16, 259, 60
Moretto da Brescia, p (1498 † 1554-55) 254, 71
Moro (il) veronese, v Torbido Francesco
Morone Domenico, p (1442 † dopo il 1508) 66, 78
Moroni Giov. Battista, p (f nel 1549-78) 38
Mosca Francesco, p 385, 86
Moscatelli Doriciglio o Doricilio, a († 1739) 78, 79, 94
Moscatelli Alfonso, a (f nel 1664) 77, 345
Murano (da) Antonio e Barlomeo, v Vivarini

Niccolò (Maestro) orafo (f nel XVI s) 125, 26
Nani Graziolo, p (f nel XV s) 252

Oliani Pietro, p (f nel XIX s) 146
Orbetto (l') v Turchi Alessandro
Orsi Lelio di Novellara, p (1500 † 93) 389

Pagni Benedetto, p (f nel XVI s) 51, 149, 52, 93, 351, 54 e n
Pagni Giuseppe, tagliapietra (f nel 1821) 79
Palladio Andrea, a (sec XVI) 228
Palma Jacopo il vecchio, p (c il 1480 † 1528) 177 n
Palma Jacopo il giovane, p (1544 † 1628) 262, 330
Panini Domizio, a (vivente) 266 e n, 67 n
Paoletti Ermolao, p (vivente) 225
Parazzi Nicola, a (f nel XIX s) 301
Parmigianino, v Mazzuola Francesco
Pavia (da) Antonio, p (f nel XVI s) 51 n
Pavia (da) Michele, p (f nel XV s) 37 e n, 38, 341
Pedemonte, a (f nel XVI s) 18, 233 e n
Pedrini Giovanni d *Giampetrino*, p (f nel 1520-40) 95
Pelizza Giuseppe, p 89
Pellarin Giuseppe, p (vivente) 225
Penni Giov. Francesco d il *Fattore*, p (1488? † 1528) 15
Perino Jacopo, p (1468 † 1528) 38 n
Perla Fabrizio o Francesco, p (f nel XVI s) 51 n, 148 e n
Perugino Pietro, v. Vannucci
Pesenti Domenico, p (vivente) 317 e n
Pesenti Giovanni, p (f nel XVI s) 52
Piatti Sante, p († 1710) 399
Piazza fra' Callisto, p (avanti il 1500 † 61) 311 e n, 12
Pinola Francesco Antonio, s (f nel XVIII s) 238, 39, 301, 2, 3 n
Pinturicchio Bernardino, p (1454 † 1513) 369
Pippi Giulio detto *Romano*, p s a (1499 † 1546) 13, 14 n, 15 e n, 16, 17 e n, 18, 20, 24 25 e n, 26, 27, 44, 46, 48, 49 e n, 50, 51 e n, 52 e n, 53, 54, 57, 67, 69, 70 e n, 71 e n, 73 e n, 74, 76, 77, 78, 79, 90, 91, 93, 95, 100, 3, 18, 25, 32 e n, 41, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 55, 66, 90, 93, 200, 1 e n, 2, 3, 4 n, 8, 9, 10, 15, 18 n, 33, 36, 71, 80, 81, 91, 345, 46. 49 n, 50, 54, 59, 69, 85, 89, 92, 95, 99, 400. Ottavo prospetto
Pisalongo Domenico, p (f nel XVI s) 51 n
Pisano Giovanni, p (1250 † 1329?) 395
Pordenone, p (Bernardino Licinio o Giovanni Antonio?) 192
Ponte (da) Jacopo d da *Bassano*, p (1510 † 92) 303
Porta (della) Giacomo, a s (1541 † 1604) 230 e n
Possenti Pietro Giovanni, p 89
Pozzo Paolo, a (1741 † 1803) 19, 77, 78 e n, 79, 121 e n, 22, 31, 40, 44, 45, 60, 204 n
Pretino v Bertoldi
Primaticcio Francesco, s (1490 † 1570) 26 e n, 51 n, 75, 76 e n, 141, 368, 69
Procaccini Ercole il giovane, p (1596 † 1676) 327
Provenzale, p e mosaicista, 204

Raffaello Sanzio, v Sanzio
Raibolini Francesco d il *Francia* p (1450 † 1517) 41, 42, 151, 52, 77 n, 330, 43, 73 e n
Raimondi Marcantonio, incis. (circa 1480 † tra il 1527 - 34) 15, 16

Rambaldo da Ferrara, p (f nel XVI s) 32
Ranghieri Giambattista, tagliapietra (f nel XIX s) 333 e n
Raineri Francesco Maria, p (f nel XVIII s) 58
Razzetti Giuseppe, p (f nel XIX s) 178, 92, 401
Reni Guido, p (1575 † 1642) 56 e n, 57, 58, 92, 262, 330, 85
Ribera Giuseppe d lo *Spagnoletto*, p (1588 † 1656) 397, 419
Riccio (del) Domenico d *Brusasorci*, p (1494 † 1568) 93, 166, 236, 312, 41 n
Riccio (del) Felice, p (1540 † 1605) 93
Rivolti Antonio p (f nel XVI s) 52, 228 n
Richesani Carlo, p (f nel XV s) 38 n
Robusti Jacopo d il [1] *Tintoretto*, p (1512 † 94) 54, 55, 165, 210, 70, 331, 68, 69
Rodúri Jacopo, s (f nel XV s) 141 e n
Rodúri Tommaso, s (f uel XV s) 141 e n
Romanino Girolamo p (1485-86 † 1566) 262, 63, 311
Romano Giulio, v Pippi
Rosso (il) Fiorentino, v Jacopo
Rubens Pietro Paolo, p (1577 † 1640) 34, 54 e n, 55 e n, 56, 57, 367, 75, 97 e n, 98, 419
Ruboni Giulio, p (f nel XVI s) 52, 228 n
Ruffini Giuseppe, bronzista (f nel 1776) 208 e n
Russi (de) Francesco o Giov. miniatore (f nel XV s) 37, 98
Rutta, p 90

Saccardo Pietro, a (vivente) 215, 19 e n, 20, 21, 22 e n, 23 25
Sacchi Bartolomeo detto *Domenedio*, p (1456 † 1542) 38 n, 51 n
Sales Carlo, p 94, 419
Salmista Giovanni, p (f al princ, del XV s) 177 n
Saltieri Stefano, s (f nel XVIII s) 131
Salvadori Giuseppe, arazziere (vivente) 161, 250, 306 n
Sanzio Raffaello, p (1483 † 1520) 15, 16, 32, 42, 43, 50, 51, 86, 96, 97, 158, 59, 60, 210, 23, 330, 42, 45 e n, 54, 69, 85
Sarto (del) Andrea, p (1486 † 1531) 369 e n
Savazzi Vittorio, s (f nel XVIII s) 302
Savelli Sperandio d Meglioli o Miglioli, s e inc. (1448 † 1528) 38 n, 135, 136 e n, 238
Scamozzi Vincenzo da Vignola, a (1552 † 1616) 228, 29
Scotti il giovane da Como (f nel XVIII s) 312 n
Scultori v Briziano
Scutelari Andrea, p (f nel XVI s) 52, 228 n, 237
Serassi da Bergamo, s (f nel XVIII s) 301
Simone (di) Francesco di Nanni Ferrucci da Fiesole, (f nel XV s) 223, 24
Solucci Giov. Battista, a (f nel XIX s) 124
Spagnoletto v Ribera
Spagnuoli Battista, s (1448 † 1516) 23, 38 n, 99 e n, 107. 36
Spani Prospero d di Clementi, s (f nel XVI s) 142
Speranza Michelangelo, s (f nel XVIII s) 291 n
Speroni v Briziano
Squarcione Francesco, p (1394 † 1474) 35 e n
Stefano da Verona, v Verona
Subregondi Nicolò, a (f nel XVII s) 305 n

Tartagnini Francesco, p (f nel XVIII s) 145
Tegon Ferruccio, s (vivente) 225
Terzi Enrico, p (vivente) 225
Tiepolo Giovambattista, p (1693 † 1770) 362. 99
Tintoretto (il) v Robusti
Tiozzi, p (f nel XVIII s) 145
Tisi Benvenuto detto il *Garòfalo*, p (1481†1559) 362
Tivani Giuseppe, s (1704 † ?) 27
Tiziano v Vecellio
Torbido Francesco d il *Moro veneziano* p (c il 1486 † 1545) 51 n
Torre Giuseppe, a (f nel 1697) 120, 21
Tradate (da) Jacopino, s (f nel XV s) 391. Nono prospetto
Tradate (da) Samuele, s (sue notizie nel 1463) 38, 391
Tràini Alessandro, p 397
Troncavini Gaspare, s (f nel XVIII s) 27
Trotti d il *Molosso*, p 236
Tura Cosimo d *Cosmé*, p (1429 o 30 † 95) 41
Turchi Alessandro d l'*Orbetto* p (f nel XVII s) 94

Uccello Paolo, p (1397 † 1475) 36

Vacca (della) Giorgio, p (1496 † 1576) 51 n
Valenti Andrea o Antonio, p (f nel XV s) 38 n

1) Così Angelo Conti nel *Catalogo delle R. Gallerie di Venezia*; il Melani, nel suo *Manuale della Pittura*, segna 1518†92.

Vannucci Pietro d il *Perugino,* p (1446 † 1523) 14 n, 42, 44, 223, 350, 74 e n
Vasari Giorgio, p (1511 † 74) 13 n, 93
Vecellio Tiziano, p (1477 † 1576) 32, 46 e n, 47 e n, 48, 54, 55, 92, 152, 77 n, 93, 210, 11, 59, 316, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 48, 54, 62, 69, 73 n, 97
Venezia (da) Giacomello, a 67 n
Verona (da) Bernardino, p (1463 † 1528) 38 n
Verona (da) Gaspare, p (nel XVI s) 51 n
Verona (da) Nicola, p (f nel 1462) 399
Verona (da) Stefano, p (f nel XIV s) 32
Veronese Michelangelo, p (f nel XVI s) 52 n, 228
Veronese Paolo v Caliari
Viani Antonio Maria, a p (f nel XVI s) 19, 58, 119, 22, 50 e n, 53, 372, 73
Vignola, v Scamozzi
Vite (della) o Viti Timoteo, p (1467 † 1523) 330
Vivarini Bartolomeo da Murano, p (f nel 1449-99) 235 e n, 61
Vivarini Antonio da Murano, p (f nel 1450-99) 235, 61
Volterra (da) Daniele, p (1509 † 66) 16 n, 267
Zampieri Domenico d il *Domenichino,* p (1581 † 1641) 385

Zandalocca Paolo, p (f nel XVIII s) 145
Zanni Luigi, a (f nel XIX s) 124
Zevio (da) v Altichieri
Zevio (di) da Zevio Stefano, p (1393 † dopo il 1450) 357, 89
Ziliotti, a (f nel XVI s) 18
Zorzi da Castelfranco, p 362
Zuccheri, p (f nel XVI s) 52
Zuccoli (de) Ottaviano (f nel XVI s) 51 n

Spiegazione delle abbreviature: — **a**, *architetto* - **p**, *pittore* - **s**, *scultore* - **d**, *detto* - **v**, *vedi* - **n**, *nota* - **e n**, *e nota* - **c**, *circa* - **f**, *fiori* - **s**, *secolo.*

INDICE DELLE INCISIONI

Cattedrale di Mantova.
Esterno . . . . . Pag. 63
« Caduta dei Bonacolsi. » Copia di un quadro di Domenico Morone » 66
Interno. Costruzione di G. Romano » 72
Soffitto centrale . . . . . » 74
Cappella del Santissimo. (Particolare) . . . . . » 77
Sarcofago del V o VI secolo . . » 80
Base di altare . . . . . » 84
Affresco della cupola, di T. Ghisi e I. Andreasi . . . . . » 91

Basilica di sant'Andrea - Mantova.
Facciata. Disegno dell'Alberti . . » 109
Interno (idem) . . . . . » 112
Porta centrale . . . . . » 118
Cripta . . . . . » 123
I sacri vasi . . . . . » 127
Interno della cupola . . . . . » 129
Veduta della cupola . . . . . » 130
« Le sacre Famiglie » di Andrea Mantegna . . . . . » 134
Busto del Mantegna . . . . . » 136
Particolare della porta maggiore . » 138
Pulpito . . . . . » 139
Statua di Guglielmo - Gonzaga . » 140
Mausoleo Strozzi . . . . . » 142
Mausoleo Andreasi. . . . . » 143
Dettaglio prospettico della Basilica » 145
Affresco di Giorgio Anselmi . . » 147

Basilica di santa Barbara.
Facciata e campanile, disegno del Bertani. . . . . » 156
Presbiterio e coro . . . . . » 157
Stalli del coro . . . . . » 162
Crocifisso in bronzo (Gian Bologna?) . . . . . » 163
La « Pace » del Briziano . . . » 163
Armadio intarsiato (dono del Re Umberto) . . . . . » 164

Chiesa di s. Sebastiano - Mantova.
Facciata (Alberti) . . . . . Pag. 168

Chiesa di s. Francesco - Mantova.
Esterno . . . . . » 175
Affresco del sec. XIV . . . . » 179

Santuario di S. M. delle Grazie.
Esterno . . . . . » 185
Fianco interno . . . . . » 187

Basilica di s. Benedetto Po.
Miniatura . . . . . » 199
Esterno (G. Romano) . . . . » 201
Interno (idem) . . . . . » 202
Stalli del coro . . . . . » 208

Chiesa parrocchiale di Sermide.
Veduta posteriore . . . . . » 213
Interno . . . , ... » 214

Chiesa parrocchiale di Ostiglia.
Facciata . . . . . » 220
Interno . . . . . » 221
Altare di Simone da Fiesole . . » 224

Oratorio dell'Incoronata - Sabbioneta.
Mausoleo di Vespasiano Gonzaga » 231

Basilica di s. Maria del Castello - Viadana.
Interno . . . . . » 234
Bassorilievo in terracotta . . . » 238
Scanni del presbiterio . . . . . » 239

Angeli. Facciata della chiesa parrocch. » 245
« Madonna degli Angeli » di A. Mantegna . . . . . » 247
Porta della chiesa parrocchiale . » 248

Asola. Finestrone gotico della Cattedrale . . . . . » 255

Redondesco. Facciata della chiesa parrocchiale . . . . . » 266

Felonica. Chiesa parrocchiale . . . » 279

Carbonarola. La « B. Andreasi », di Lorenzo Costa, seniore . . . . » 285

Carbonarola. Busto in bronzo (di ignoto) della B. Andreasi . . . » 287

Bondeno. Coro della chiesa parrocch. Pag. 294
Vigoreto. « Cristo in croce » di Bernardino Campi . . . . . » 298
Medole. « L'Assunta o l'Apparizione » di Tiziano Vecelli . . . . . » 321
Castiglione delle Stiviere. Mensa in legno . . . . . » 329
Mantova. Chiesa di santa Maria della Carità. « S. Michele del Carotto » » 342
Mantova. Chiesa di s. Barnaba. « Madonna col Bambino » di Girolamo Monsignori . . . . . » 347
Mantova. Chiesa di s. Gervasio « Sepoltura di Cristo » d'Ippolito Costa » 359
Mantova. Chiesa di s. Apollonia. « Santa Marta » attribuita a Dosso Dossi » 361
Mantova. Chiesa di s. Maurizio « Martirio di santa Margherita » di Lodovico Caracci . . . . . » 367
Mantova. Chiesa di sant'Orsola . Pag. 372
Museo di Mantova. « S. Giovanni » di Domenico Feti . . . . . » 375
Museo di Mantova. « Caduta sotto la Croce » di F. Monsignori . . . » 386
« La Sepoltura di Cristo ». Parte di una stampa del Mantegna . . . » 387
Museo di Mantova. Parte superiore della « Santa Trinità » del Rubens » 397
Museo di Mantova. Parte inferiore del quadro suddetto . . . . . » 398
Mantova. Porta dell'ex chiesa di Gradaro . . . . . » 404
Mantova. Quadro d'ignoto (sec. XV) rappresentante la « Vergine, santa Elisabetta e s. Girolamo » . . . » 414
Mantova. Affresco prima esistente nella chiesa della Vittoria . . . » 415

INDICE DELLE MATERIE

PARTE PRIMA

L'Arte Cristiana a Mantova.

Svolgimento della fede cristiana Pag. 9
Architettura . . . . . » 11
Scultura . . . . . » 20
Pittura . . . . . » 27

PARTE SECONDA

Le Chiese artistiche del Mantovano.

Cattedrale di Mantova.

La torre . . . . . Pag. 63
Origini del tempio . . . . » 64
Cappella dell'Incoronata . . » 67
Costruzione di Giulio Romano » 69
Soffitti e stucchi . . . . . » 73
Cappella del Santissimo . . » 76
Ricostruzioni e restauri . . » 78
Sculture . . . . . » 79
Arazzi . . . . . » 86
Pitture . . . . . » 89

Basilica di sant'Andrea - Mantova. » 103

Origini del tempio . . . . » 104
Torre e campane . . . . » 108
Il tempio dell'Alberti . . . » 111
La cripta e i sacri vasi . . » 122
Cupola . . . . . » 129
Cappella Mantegna . . . . » 131
Sculture . . . . . » 137
Pitture . . . . . » 143

Basilica di santa Barbara - Mantova.

Il tempio e la torre . . . » 155
Arazzi . . . . . » 158
Sculture, ceselli e intarsi . . » 161
Pitture . . . . . » 165

Chiesa di s. Sebastiano - Mantova.

Origine e costruzione del tempio (Alberti) . . . . . Pag. 167
Pitture e sculture . . . . » 170

Chiesa di s. Francesco - Mantova.

Origine del tempio e sua costruzione . . . . . » 173
Pitture . . . . . » 176
Sculture . . . . . » 180

Santuario di S. M. delle Grazie.

Origine e costruz. del tempio » 183
Le statue di carta pesta . . » 186
Armi e ricchezze perdute . . » 187
Sculture . . . . . » 190
Pitture . . . . . » 191

Basilica di s. Benedetto Po.

Origine del tempio . . . . » 191
I frati miniatori . . . . . » 197
Ricostruzioni del tempio . . » 206
Mosaici . . . . . » 204
Sculture e pitture . . . . » 205

Chiesa parrocchiale di Sermide . » 213

Chiesa parrocchiale di Ostiglia.

Origini della Città e della vecchia chiesa . . . . . » 217
Il nuovo tempio - Gli altari . » 222
Sculture e pitture . . . . » 225

L'oratorio dell'Incoronata a Sabbioneta.

Brevi cenni sulla città . . . » 227
L'oratorio dell'Incoronata . . » 230

Basilica di S. M. del Castello - Viadana.

Origine del tempio . . . . » 233
Pitture . . . . . » 235
Sculture . . . . . » 237

PARTE TERZA

L'Arte nelle Chiese del Mantovano

Chiese della Provincia

S. Maria degli Angeli . . . . . Pag. 245
Chiesa parrocchiale di Levata . . . » 249
Chiesa parrocchiale di Gazzoldo degli Ippoliti . . . . . » 250
Chiesa di S. Erasmo (distrutta) Asola » 251
Chiesa di S. Rocco (soppressa) » » 253
Cattedrale di Sant'Andrea » » 254
Quadri e sculture . . . . . » 259
Oratorio di Campibonelli . . . . » 264
Chiesa parrocchiale di Redondesco . » 266
Pitture . . . . . » 266
Chiesa parrocchiale di Acquanegra . » 268
Mosaico del III secolo . . . » 269
Chiesa parrocchiale di Volongo . . » 271
Oratorio di Torricella di Ostiano . » 272
Chiesa di S. Rocco di Ostiano . . » 275
Chiesa parrocchiale di Sacchetta (Sustinente) . . . . . » 277
Chiesa parrocchiale di Felonica . . » 279
Chiesa di Santa Croce di Sermide . » 282
Chiesa parrocchiale di Carbonarola . » 285
Chiesa parrocchiale di Borgofranco sul Po . . . . . » 289
Chiesa parrocchiale di Revere . . . » 289
Santuario della Comuna di Ostiglia » 290
Chiesa parrocchiale di Brede sul Po » 291
Chiesa parrocchiale di Bondeno . . » 293
Chiesa parrocchiale di Sabbioneta . » 296
Chiesa di Vigoreto . . . . . » 298
Chiesa parrocchiale di S. Maria, Viadana . . . . . » 301
Chiesa parrocchiale di S. Pietro, Viadana . . . . . » 302
Chiesa parrocchiale di S. Martino, Viadana . . . . . » 303
Chiesa di S. Rocco, Viadana . . . » 304
Chiesa parrocchiale di Pozzolo. Arazzi » 305
Paramenti e sculture . . . . » 307
Chiesa parrocchiale di Guidizzolo . » 308
Oratorio di S. Lorenzo di Guidizzolo » 308
Chiesa parrocchiale di Cavriana . . » 310
Pieve di Cavriana . . . . . » 312
Ossario di Solferino . . . . . » 314
Chiesa parrocchiale di Medole . . Pag. 316
Chiesa parrocchiale di Castelgoffredo » 323
Duomo di Castiglione delle Stiviere » 325
Santuario di S. Luigi, Castiglione delle Stiviere . . . . . » 327
Collegio delle Vergini, Castiglione delle Stiviere . . . . . » 330

Altre Chiese

S. Giacomo Apos., parrocchiale di Polesine . . . . . » 331
Castiglione Mantovano . . . . » 331
Chiesa parrocchiale di Villimpenta . » 332

Chiese di Mantova

Chiesa parr. di s. Maria della Carità
La B. Andreasi e la B. Copini attribuite al Mantegna . . . » 337
Il s. Michele del Carotto . . . » 341
Chiesa parrocchiale di s. Leonardo . » 343
Chiesa parrocchiale di s. Barnaba . » 345
Una strana Addolorata di Giulio Romano e Briziano . . . . » 346
Pitture . . . . . » 346
Chiesa parrocchiale di sant'Egidio . » 353
Pitture ed arredi . . . . . » 354
Chiesa parrocchiale d'Ognissanti . . » 357
Chiesa parrocchiale dei ss. Gervasio e Protasio . . . . . » 359
Chiesa parrocchiale di sant'Apollonia » 361
Chiesa di s. Maurizio . . . . . » 366
Chiesa di sant'Orsola . . . . . » 371
Pitture . . . . . » 372
Chiesa di santa Teresa . . . . . » 377
Chiesa di s. Martino . . . . . » 379
Chiesa di s. Spirito . . . . . » 381

Chiese di Mantova soppresse

Oratorio della Scuola segreta . . . » 385
Chiesa di s. Domenico . . . . . » 389
Chiesa di s. Agnese . . . . . » 391
Chiesa di s. Vincenzo . . . . . » 393
Chiesa di s. Silvestro . . . . . » 395
Chiesa di s. Trinità . . . . . » 397
Chiesa di s. Marco . . . . . » 399
Cappella Bonacolsiana . . . . . » 401
Chiesa di Gradaro . . . . . » 403
Chiesa della Vittoria . . . . . » 407

Conclusione . . . . . Pag. 416
Appendice . . . . . » 419
Quadri riassuntivi . . . . . » 421
Primo prospetto. Chiese parrocchiali officiate di Mantova.
Secondo prospetto. Chiese sussidiarie officiate di Mantova.
Terzo prospetto, Oratorj officiati di Mantova.
Quarto prospetto. Chiese parrocchiali officiate della diocesi di Mantova.
Quinto prospetto. Chiese parrocchiali officiate della diocesi di Mantova, provincia di Cremona.
Sesto prospetto. Chiese e monasteri soppressi e trasformati in Mantova.
Settimo prospetto. Oratorj soppressi e trasformati in Mantova.
Ottavo prospetto. Chiese e monasteri distrutti in Mantova.
Nono prospetto. Oratorj distrutti in Mantova.
Bibliografia . . . . . Pag. 441
Elenco degli associati . . . . . » 445

Indici

Indice delle Chiese . . . . . Pag. 451
Indice degli artisti . . . . . » 455
Indice delle incisioni . . . . . » 463
Indice delle materie . . . . . » 465

Finito di stampare in MANTOVA *il 18 Giugno 1902 nello*

Stabilimento Tipografico EREDI SEGNA, Editori

con macchina N. VI della Vereinigte Maschinenfabrik Augsburg

und Maschinenbaugesellschaft Nürnberg A. G.

caratteri e fregi delle Fonderie: Nebiolo & C. - *Torino*

Negroni - *Bologna* Commoretti - *Milano* I. G. Schelter

& Giesecke - *Lipsia* Beniamin Krebs - *Nachfolger, Franc. s/m*

fotoincisioni della Casa Hüsnik & Häusler - *Praga*

carta della Ditta Ferdinando Dell'Orto - *Milano*

inchiostri della Ditta Berger & Wirth - *Lipsia - Firenze*

in edizione di 400 esemplari

PUBBLICAZIONI DELL'AUTORE

DIDATTICHE

Per gli studiosi del disegno - Tip. E. Giusti, Livorno, 1897 *(Esaurita).*

Il disegno nelle scuole - Tip. della « *Gazzetta livornese* ». Livorno, 1900. *(Esaurita).*

LETTERARIE ED ARTISTICHE

A Saverio Altamura (Pittore) Discorso. Prezzo L. 0.60 - Tip. P. Leone, Foggia, 1897.

Cenni biografici di Luigi del Moro (Architetto). Prezzo L. 1.25 Tip. R. Giusti, Livorno, 1897.

Ghigni, risate e lagrime - Sessanta sonetti in vernacolo livornese con prefazione di G. Cristofori e ritratto dell'autore. Prezzo L. 1.50 - Tip. della « *Gazzetta livornese* » 1898. *(Esaurita).*

In Toscana - Novelle, con prefazione di De-Donato Giannini e ritratto dell' Autore. Prezzo L. 2. Editore Luigi Bordandini, Forlì 1899. *(Esaurita).*

La difesa di Livorno - Sonetti in livornese - Prezzo L. 1.25. Editore A. Mondovì & Figlio, Mantova, 1900.

La Bellezza - Discorso - Prezzo L. 1. - Editore A. Mondovì & Figlio, Mantova, 1901.

Le Chiese artistiche del Mantovano, in 8°, pagine 467, con 73 illustrazioni in fotoincisione - Prezzo L. 15. Editori Eredi Segna, Mantova, 1902.

IN PREPARAZIONE

Dame e Cavalieri veneziani del secolo XVIII.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 085000278